

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

MAI 5/1960

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt Will und Rothe KG., Mainz.

INHALT DES FÜNFTEN HEFTES

Hans Werner Henze: Meine neue Oper	133
Ingeborg Bachmann: Entstehung eines Librettos	136
Diether de la Motte: Marginalien zur Homburg-Partitur	138
Gerhard Nestler: Das Bläserquintett von Hans Werner Henze	141
Blick in ausländische Musikzeitschriften	143
Melos berichtet	144
„Aniara“ startet in Hamburg zur apokalyptischen Astronautenfahrt / Fortners „Mouvements“ als Ballett / Musikalische mobiles im Ham- burger „neuen werk“ / Moderne Komponisten am Pult des Bayerischen Rundfunk-Orchesters	
Berichte aus dem Ausland	149
Strawinsky und Dallapiccola dirigieren in New York / Die große Freiheit im Käfig der Graphik / Moderne Konzerte in Pariser Theatern	
Blick in die Zeit	155
Eine Königin fördert die Avantgarde / Rolf Liebermanns Pläne	
Neue Noten	156
Notizen	159
Bilder	
Hans Werner Henze (Lauro) / „Der Prinz von Homburg“ von Hans Werner Henze, Bühnenbildentwurf von Alfred Sierke / Ingeborg Bachmann (Baruch) / Dean Dixon (Bethke) / Helga Pilarczyk als Daisi Doody in „Aniara“ (Peyer) / Joan Carroll, die blinde Poetin in „Aniara“ (Peyer) / Wolfgang Fortner und Karlheinz Stockhausen (Baruch) / Kurt Schwertsik bei Cages Klavierkonzert	

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/4 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4.75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.

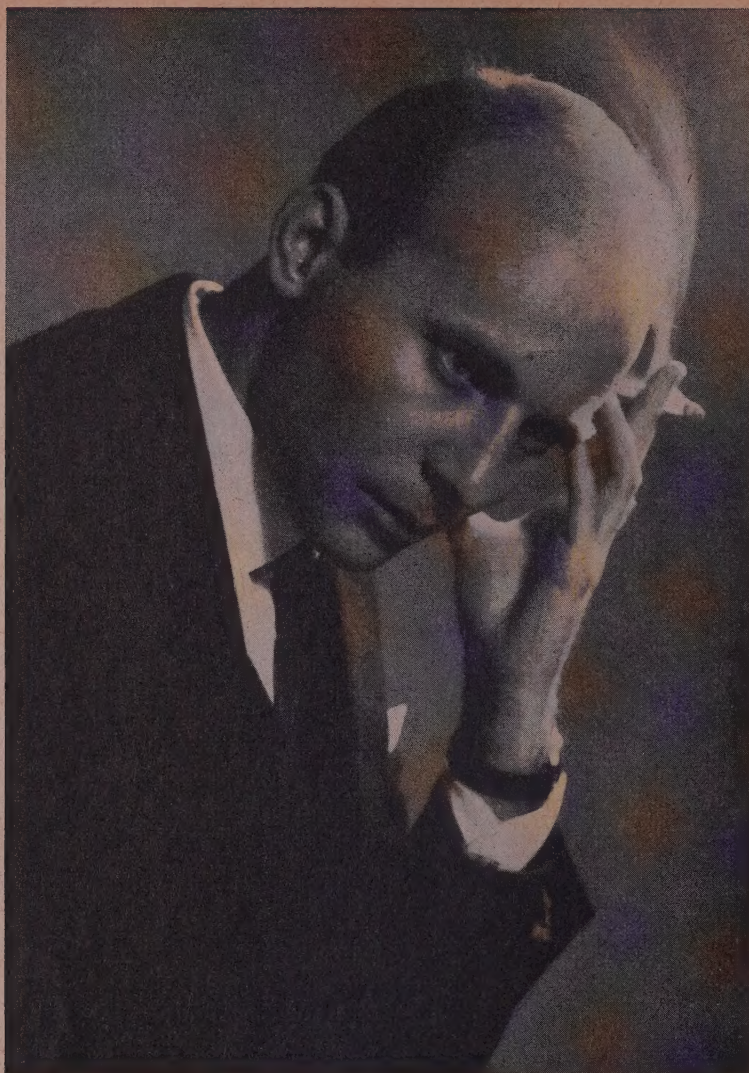
Meine neue Oper

Hans Werner Henze

Über Musik kann man nur Randbemerkungen machen: Gerade wenn man glaubt, sie mit Worten berührt zu haben, erkennt man, daß nur ein Teil angesprochen ist, und das Aufstellen analytischer Listen — wichtig wie es für den Lernenden (und für die Arbeit der Analytiker) ist — spricht von der Anfertigung von Summen, Listen, Konten, nicht aber von Musik. Letztere spricht für sich selbst, und keine Ratio reicht aus, Beweise für Erregung, Langeweile, Erstarrung und Bewegung zu erbringen — es bleibt da immer etwas, was sich verschweigt, worüber man schweigen muß, wobei Schweigen weiter führt als Reden.

Auch hier kann also über die Oper „Der Prinz von Homburg“ nur am Rande etwas gesagt werden. Sie ist zustande gekommen aus mehr als einem Grunde: neben dem Bedürfnis, eine noble, sehr überhöhte Sprache mit Musik anzugehen, war da die Gestalt des Protagonisten, des in Visionen und Wachträumen spielerisch lebenden Menschen, anziehend, faszinierend. Und dann der Hergang des Spiels selbst natürlich mit seinen Spannungen, weitreichenden und ineinander übergehenden Gefühlszuständen, und schließlich auch, ein Formalismus, der Ort der Handlung und die Zeit, die einen unwillkürlich an die Brandenburgischen Konzerte denken lassen (so sehr, daß Helmut Käutner, der Regisseur der Hamburger Uraufführung anregte, die Oper „Brandenburgisches Konzert“ zu nennen) und endlich die Zeit Kleists, der neben Rebellen und Rebellionen auch ein neuer Opernstil entsprungen ist, aus dem vielfältige Anregungen kamen.

In dieser neuen Partitur haben kontrapunktische Formen den Vorrang. Es ist aber versucht worden, diese gänzlich in die dramatische Konstruktion hineinzunehmen und sie nicht „konzertant“ neben ihr herlaufen zu lassen. Diese Formen sind also ein Baumaterial geworden und müßten demnach genau und unablässig das Theater interpretieren.



Hans Werner Henze

In diesem Sinne ist gleichzeitig der Ton des frühen italienischen melodramma angeschlagen, ausgehend von der einfachen Genauigkeit und Härte in Werken wie „Norma“, „Il Duca d’Alba“ und „La Battaglia di Legnano“ — dies aber nicht durch Rekonstruktion, sondern durch die neue Anwendung einer Formenwelt, die alles andere als „verstaubt“ ist und die uns heute so frisch und heilsam erscheint. Man kann sich kaum ein musikalisches Theater vorstellen, das weniger mit dem von Expressionismus und seinen vielgestaltigen Konsequenzen, mit den von Auflösungstendenzen und Mythen heimgesuchten Darstellungsarten jüngerer Zeiten zu tun hat. Es schien da ein möglicher Ausgangspunkt zu liegen, in dieser maximalen Kühle, um die Problematik des Kleistschen Sujets nach vorn zu tragen, seine Aktualität greifbar zu machen, ja seinen Brand zu schüren.

Über diese Vorbilder hinweg hofft diese Arbeit einen Punkt zu erreichen, der in ziemlicher Entfernung liegt von meinen vorherigen Stücken für das Theater. „König Hirsch“ und die in den Jahren darauf entstandenen Ballette „Maratona di Danza“ und „Undine“ enthalten die stärksten Verbreitungen meiner Sprache auf Gefilde, die mir vorher fremd waren, die aber Wiß-

begierde und eine Art Anti-Hermetik mich haben aufsuchen lassen und in erster Linie die Absicht, klanglichen, formalen und sprachlichen Phänomenen auf den Grund zu kommen. Es wurden Forschungen angestellt, deren Ergebnisse sich dann in „Drei Dithyramben“, „Kammermusik 1958“, „Sonata per archi“, „Klaviersonate“ schon deutlicher abzeichneten. Im „Homburg“ werden sie gewissermaßen zusammengefaßt. Auch wurde eine größere Freiheit angestrebt oder das, was ich darunter verstehe: gewiß nicht Improvisation, aber Unabhängigkeit und die Bereitschaft zu Entscheidungen auch außerhalb der aufgestellten Ordnungen. Hierüber ist oft gesprochen worden, am Rande, die Musik selber aber wird mit größerer Genauigkeit dafür eintreten, wird neue Anlässe zu Musik geben.

Musik ist nicht Musikwissenschaft, und die Logik eines Werkes bezieht sich einmalig auf eine einmalige Konstellation von Erlebnis, Begegnung, Erfahrung, Übereinkunft; sie übersteigt die probate Regel, die Montage, den Kalkül. Es scheint, daß unablässig die vegetative Existenz der Musik das Andere, Mindere, Musikologische überfliegt, und die Ergründung von Geheimnissen, die Erhellungen, Aufdeckungen spielen sich, wie im Leben des Prinzen von Homburg, im Traum ab, nicht im Laboratorium. Nicht in einem verschwommenen Zustand freilich, sondern in jener Wachheit der Nachtwandler, wo Fakten überdeutlich erkannt werden, ohne mit anderem Namen als dem des Faktums genannt werden zu können.



Hans Werner Henze: „Der Prinz von Homburg“
Bühnenbildentwurf von Alfred Siercke

Vor die Aufgabe gestellt, das Schauspiel „Der Prinz von Homburg“ einzurichten als Libretto, zögerte ich.

Ich bewunderte und liebte Kleist, ich hatte den „Prinz von Homburg“ gelesen, aber nur ein einziges Mal auf der Bühne gesehen, in Paris, in französischer Sprache, in der Inszenierung von Jean Vilar. *Le Prince de Homburg*. Gérard Philippe gab ihm Glanz, Zittern, Demut. Er sprach französisch, war fern von Preußen, von Deutschland. Man mußte das Stück lieben. Aber konnte man das Stück noch lieben, wenn Brandenburg wieder Brandenburg war und bei dem Kanonendonner, der den Prinzen zurück ins Leben ruft, sich die schlimmsten Assoziationen einstellen?

Einer Generation zugehörig, die nicht nur dem Volk mißtraute, das seine Klassiker politisch mißbraucht hatte, sondern auch den Dichtern mißtraute, deren Werke sich so hatten mißbrauchen lassen, kam ich nicht los von dem Gedanken an jenes Gedicht von Brecht, „Über Kleists Stück ‚Der Prinz von Homburg‘“

O Garten, künstlich in dem märkischen Sand!
O Held, von Todesfurcht ins Knien gebracht!
O Geistersehn in preußischblauer Nacht!
Ausbund von Kriegerstolz und Knechtsverstand!

Rückgrat, zerbrochen mit dem Lorbeerstock!
Du hast gesiegt, doch war's dir nicht befohlen.
Ach, da umhalst nicht Nike dich. Dich holen
Des Fürsten Büttel feixend in den Block.

So sehen wir ihn denn, der da gemeutert,
Mit Todesfurcht gereinigt und geläutert
Mit Todesschweiß kalt unterm Siegeslaub.

Sein Degen ist noch neben ihm: in Stücken.
Tot ist er nicht, doch liegt er auf dem Rücken
Mit allen Feinden Brandenburgs in Staub.

Aber hatte nicht Heinrich Heine, der um nichts weniger und nicht weniger leidenschaftlich ein Feind des Knechtsverstandes, der Unmenschlichkeit und des nationalen Dünkels war, 1821 in den Berliner Briefen geschrieben: „Es ist jetzt bestimmt, daß das Kleistsche Schauspiel ‚Der Prinz von Homburg‘ oder die Schlacht bei Fehrbellin nicht auf unserer Bühne erscheinen wird . . . Dieses Stück ist noch immer ein Erisapfel in unseren ästhetischen Gesellschaften. Was mich betrifft, so stimme ich dafür, daß es gleichsam vom Genius der Poesie selbst geschrieben ist . . .!“

Was ist das für ein Stück, das des Geists der Knechtschaft und des Geists der Freiheit in gleicher Weise beschuldigt wird? Von welchen Kräften lebt es, was macht seine Ambivalenz aus, und wie sollen wir es endlich verstehen? Aber die Erklärungen und Erläuterungen lahmen immer, und ich

wünsche nur eins: daß es der neuen Musik gelungen ist, seinen Geist neu und richtig zu benennen.

Es gibt in diesem Schauspiel, dessen Szenen alle zur Nachtzeit spielen (oder in der Dämmerung oder im Morgengrauen), durch den ständigen Lichteinfall der Sprache und einer Freiheit, die nicht eigens ihre Verkündigung braucht, sondern sich durch die Sprache fühlbar macht, eine große Klarheit und Helligkeit. Es gibt in diesem Schauspiel, und dies ist, glaube ich, noch nie recht bemerkt worden, keinen einzigen Bösewicht, keine Gestalt, die einer Niedrigkeit fähig wäre, einer Intrige, einer Schurkerei. Und es gibt nicht ein „Schicksal“, nichts Verfängliches, Unaufhaltsames. So mußte der Prinz uns erscheinen als der erste moderne Protagonist, schicksallos, selber entscheidend, mit sich allein in einer „zerbrechlichen Welt“ und uns darum nah, kein Held mehr, komplexes Ich und leidende Kreatur in einem, ein „unaussprechlicher Mensch“, wie Kleist selbst sich genannt hat, ein Träumer, Schlafwandler, der Herr seiner selbst wird.

Alle Gestalten in dem Stück zeichnen sich durch einen Freimut sondergleichen aus, der Freund Hohenzollern, die Kurfürstin, die erstaunliche Prinzessin von Oranien, die ihr Regiment zur Befreiung des Prinzen in die Stadt befiehlt, die Offiziere, die dem Kurfürsten die Stirn bieten. Sie alle, und ihre Handlungen und ihre Worte bezeugen es immerzu, atmen eine Luft der Freiheit, die uns selbstverständlich erscheint, die aber, bedenken wir es wirklich, noch nie in einem Staatswesen geatmet worden ist.

Dieses Staatswesen ist ein Vision Kleists. Und der Große Kurfürst, der es repräsentiert, ist eine Idealfigur, ein Herrscher, der den Gebrauch der Macht verachtet, aber auch nur Spott für seine Offiziere hat, denen der Sieg Homburgs ein Beweis dafür ist, daß richtig gehandelt wurde. Sein tragischer Begriff von Gerechtigkeit läßt diesen Beweis nicht zu. Homburg, der falsche Sieger, unterwirft sich dem absurden Urteil, weil er die Voraussetzungen begreift, unter denen der Kurfürst es fällt – nämlich als einem nicht der Macht und der Grausamkeit entsprungenen. Genau hier im Absurden der beiden Entscheidungen vernichten beide, Kurfürst und Prinz, die heroische Welt und ihren trügerischen Anspruch.

Was an dem Stück wie die Verherrlichung der Legitimität erscheint, ist nicht die Glorifizierung jener Legitimität (oder sagen wir besser: Illegitimität), unter der wir seit je in unseren Ländern gelitten haben und die Deutschland in den Abgrund geführt hat, sondern eine noch nie verwirklichte, durch die der Staat einsichtig werden könnte, die Gerechtigkeit lebbar wird, Freimut kein Wagnis



Die junge österreichische
Dichterin
Ingeborg Bachmann (rechts)
verfaßte das Textbuch
zu Henzes Oper
„Der Prinz von Homburg“

ist — durch die all dies unmöglich wird, was Kleist wußte und was ihn als Wissen verbrannte: „Ist es ihm um Wahrheit zu tun? Dem Staate? Ein Staat kennt keinen anderen Vorteil, als den er nach Procenten berechnen kann. Er will die Wahrheit anwenden.“ Und vergessen wir nicht, daß derselbe Mann schrieb: „Der Soldatenstand wurde mir so verhaßt, daß es mir nach und nach lästig wurde, zu seinem Zwecke mitwirken zu müssen.“ Aber Kleist ging noch weiter, sagte, es sei unmöglich, Offizier und Mensch zugleich zu sein.

Es ist zu fürchten, daß dieser Autor in Deutschland nie populär werden wird.

Da nun der Mut zu Kleist gefaßt war, wußte ich nicht, woher den Mut nehmen zu einer Kürzung oder gar einer Bearbeitung des Textes. Die Unbekümmertheit, mit der man früher die großen Dichtungen umschrieb, zurechtschnitt und zurechtzimmerte für ein Libretto (Othello, Falstaff), ist uns abhanden gekommen. Es bedurfte langer Überlegungen und vielen Zuredens, um die Skrupel zu besänftigen, um mir klarzumachen, daß die Achtung vor einem bedeutenden Werk nicht in eine Lähmung davor auszuarten brauchte. Das Unum-

gängliche wurde getan, die kleinen Operationen wurden vorgenommen, mit dem Wunsch, die Dichtung so unbeschädigt wie möglich der Musik zu übergeben — nicht zum Gebrauch, sondern für ein zweites Leben in der Musik und mit der Musik.

Gesichtspunkte halfen kaum. Aber beim Auflösen und Auffächern der Szenen, nach einer immer intimeren Kenntnis des Gefüges, ja nachdem so etwas wie ein Röntgenbild entstanden war, zeigte es sich, wo der Text eine Straffung zuließ, wo Kürzungen möglich waren, ein rascherer Fortgang oder Einsatz sich erlaubte. Die herrlichen Monologe, die knappsten, dichtesten, die in der Literatur zu finden sind, konnten alle erhalten werden. Unvermeidbar jedoch waren folgende Veränderungen: Nebenfiguren, stichwortbringende vor allem, wurden hier und da zusammengefaßt in eine Person; oder es wurde, soweit dies dem Sinn nicht abträglich war, ein Text einer anderen Person in den Mund gelegt, oder „Allen“, oder den „Offizieren“, oder den „Damen“. Auffälliger ist die Einführung einer neuen Szene, in der der Prinz, auf dem Bittgang ins Schloß, auf dem Weg zur Kurfürstin, sein Grab von den Totengräbern schaufeln sieht. Im

Original erzählt er diese Szene der Kurfürstin, in der Oper sehen wir sie. Der Text ist der darauffolgenden Szene mit der Kurfürstin entnommen – „Ach! Auf dem Wege, der mich zu dir führte, / Sah ich das Grab beim Schein der Fackeln öffnen ...“

Es würde zu weit führen, alle die kleinen Veränderungen, aber auch die größeren Striche, aufzuzählen. Auch sollte, meine ich, bei der Aufführung der Eindruck entscheiden und abgewartet werden, ob sie sich überhaupt aufdrängen. Es gäbe freilich keine Rechtfertigung für dieses Libretto, wenn es beanspruchte, etwas für sich zu sein. Die Rechtfertigung, wenn davon die Rede sein soll, kann nur von der Musik kommen. In dem neuen Werk, der Oper, erlöst ja der Komponist den reduzierten, bearbeiteten Text zu einer neuen Gestalt, einer neuen Ganzheit. Ich würde darum meine Arbeit dann für gelungen halten, wenn sie wenig bemerkt und schließlich vergessen würde.

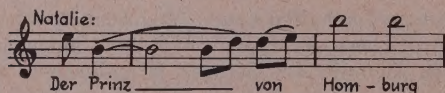
Hingegen möchte ich über den Schluß noch etwas sagen, der die längste Zeit, ja bis zuletzt, die größten Schwierigkeiten machte. Die beiden Be-

denken, von denen gesprochen wurde, traten hier gemeinsam auf, das Bedenken gegen den Text selbst und das Bedenken, ihn zu verändern. Ich versuchte zuerst, aus verschiedenen Textstellen ein Finale zu machen, um den bekannten Schluß zu vermeiden („Ins Feld! Ins Feld! / Zur Schlacht! / Zum Sieg! Zum Sieg! / In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“). Denn dieser Schluß hat mitgeholfen, das Mißverständnis zu befördern und Kleist den Gedankenlosen auszuliefern als einen nationalen, patriotischen Dichter, der er niemals war. Der originale Schluß ist nun doch stehen geblieben, obwohl ich noch manchmal bezweifle, daß die Lösung die richtige ist. Er ist stehen geblieben im Vertrauen darauf, daß jene, die den „Genius der Poesie selbst“, von dem das Stück geschaffen wurde, verspüren, auch die Schwerpunkte des Werkes begreifen. Nicht in der opernhafte naiven Apotheose, die zeitverhaftet und unreflektiert ist, werden die Begreifenden sich aufhalten, sondern für immer bei den schmerzlichen Worten Nataliens: „Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!“

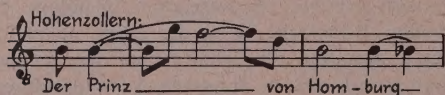
Marginalien zur Homburg-Partitur

Diether de la Motte

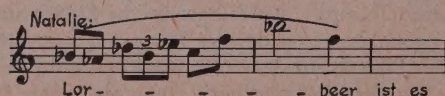
In den ersten Takten der Oper „Der Prinz von Homburg“ von Hans Werner Henze treten aus rezitativischem Gesang zwei melodische Wendungen hervor, die in Achtelbewegung erreichte obere Oktave (1)



und ein durch aufsteigende kleine Sext charakterisierter melodischer Bogen (2).



„Was für ein Laub denn flieht er? Lorbeer ist es“ bringt wenig später das erste Motiv, die aufsteigende Oktave, in profilierter melodischer Gestalt (3).



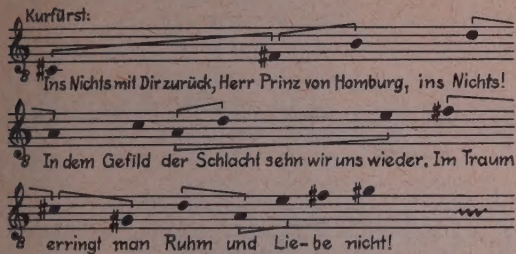
Nachdem im folgenden pantomimischen Spiel („Der Kurfürst nimmt ihm den Kranz aus der Hand ... ,schlingt seine Halskette um den Kranz ... und gibt ihn der Prinzessin“) das Orchester über das Lorbeer-Motiv „nachsinn“, gibt uns Homburgs anschließender Ausruf wertvollen Aufschluß, indem hier nämlich beide Elemente verbunden sind, Oktavaufschwung und mehrmalige kleine Sext, die also offenbar beide als Homburg und Natalie, der Welt des „unsäglichen Gefühls“ zugehörig, angesehen werden dürfen (4).



Unser Versuch solcher Zuordnung scheint dadurch legitimiert, daß nun auch die entgegengesetzte Welt des Kurfürsten schon bei dessen erstem Auftreten vom Komponisten eindeutig charakterisiert ist.

Seine erste größere Passage ist ganz aus den konstruktiven Intervallen Quarte und Quinte gebaut (5).

Kurfürst:



Ins Nichts mit Dir zurück, Herr Prinz von Homburg, ins Nichts!
In dem Gefild der Schlacht sehn wir uns wieder, Im Traum
erringt man Ruhm und Lie-be nicht!

Hier mag sich sein „ich will, daß dem Gesetz gehorcht werde“ andeuten.

Suchen wir nach weiterer Bestätigung für das Gefundene, so fällt bei Homburgs Erinnerung an den Traum wiederum die zweimalige kleine Sext auf (6).

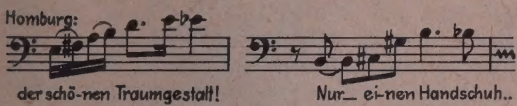
Homburg:



Was ist dies für ein Handschuh?
Ich weiß nicht, liebster Heinrich, wo ich bin.

Die „schöne Traumgestalt“ wird wieder im Oktavaufschwung besungen (7),

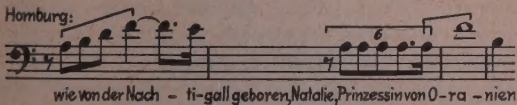
Homburg:



der schön-en Traumgestalt! Nur... ei-nen Handschuh..

bis sich bei den letzten Worten der ersten Szene, Homburgs Anruf der „von der Nachtigall geborenen“ die zweimal in exponierter Lage gebrachte kleine Sext wie ein Leitintervall der Traumwirklichkeit Homburgs einprägt (8).

Homburg:



wie von der Nach - ti-gall geboren, Natalie, Prinzessin von O-ra - nien

So zeigt sich die bei der Behandlung des Librettos festgestellte Affekteinheit der Szenen schon in der Führung der Singstimmen auskomponiert. Daß zu Beginn der zweiten Szene eine einleitende Unterhaltung gestrichen wurde und das Libretto unmittelbar einsetzt mit der Bekanntgabe des Schlachtplans an die Offiziere, offenbart sich jetzt als äußerst vorteilhaft für den Komponisten, der mit dem musikalischen Material des Kurfürsten, der Quart-Quintmelodik, einprägsam genug der neuen Szene eine neue Farbe gibt (9).

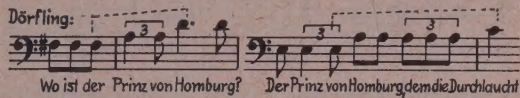
Kurfürst:



Ihr Herrn, der Marschall kennt den Schlachtentwurf, nehmt
Euren Stifft, biß ich und schreibt ihn auf.

Daß später im Verlauf dieser zweiten Szene beide Welten („Schlachtplan“ und „Nataliens Handschuh“) aufeinanderprallen, wird genau auskomponiert. Nicht nur, daß auch im Schlachtplan von Homburg „in einer Sprache gesprochen“ wird (10);

Dörfling:



Wo ist der Prinz von Homburg? Der Prinz von Homburg dem die Durchlaucht

beide Welten werden sogar gleichzeitig gesetzt, wo Homburg und die Offiziere, jeder in seiner Sache beschäftigt, „aneinander vorbeisingen“ (11).

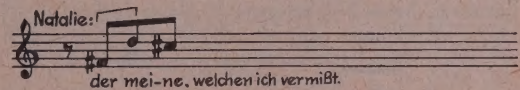
Homburg:



Na - - ta - - -
Offiziere:
Nach unsers Herrn aus - drückli-chem Befehl..
Dörfling:
Wie im mer auch die Schlacht... sich wenden mag.

Bemerkenswert sodann, daß Natalie sich mit „ihrem“ Intervall vom Prinzen verabschiedet, der ihr den gesuchten Handschuh übergibt (12).

Natalie:



der mei-ne, welchen ich vermißt.

und sich nach ihrem Abgang „mit triumphierenden Schritten wieder in den Kreis der Offiziere zurückwendet“. Bei seinem Text „dann wird er die Fanfare blasen lassen“ bemerkt das Libretto: „Er tut, als ob er schriebe“. Henze gelingt dieses „als ob“, indem er Homburg die Oktavmelodie der „schönen Traumgestalt“ gibt und so deutlich macht, wo Homburg mit seinen Gedanken weilt (13).

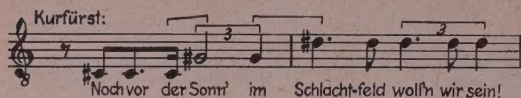
Homburg:



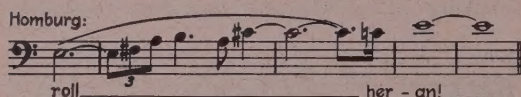
Dann wird... er die Fanfa - - - re blasen lassen

Aber auch in dieser Szene wird abschließend noch einmal ihr zentrales Motiv oder Material bestätigt: Der Kurfürst geht mit seinen Offizieren ab, auf die Schlacht zu, und wie sich am Ende der ersten Szene Homburgs Anruf Nataliens einprägte, ist es

hier das Intervall des Kurfürsten, das Signal der beiden übereinandergestellten Quinten (14).



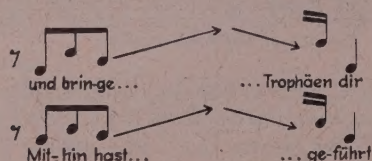
Verwandlung, während Homburg in den Vordergrund tritt. Sein Triumph=Monolog („Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift“) erreicht seinen ersten Höhepunkt wiederum durch den hier weitgespannten Oktavaufschwung (15).



Greifen wir noch eine entscheidende Gegenüberstellung der beiden Welten am Ende des ersten Aktes heraus. Homburgs Triumph spannt hier den melodischen Aufschwung bis zur Dezime; die Entgegnung des Kurfürsten zeigt sich unter das „Gesetz“ vielfältiger Quint=Quart-Beziehungen gestellt (16).

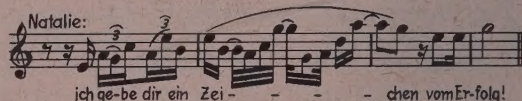
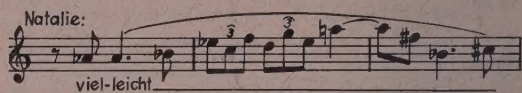


Es ist wohl angebracht, darauf hinzuweisen, mit welchem sicherem Formgefühl Henze solche Gegensätze bildet, ohne die kompositorische Einheit zu sprengen. In vorliegendem Beispiel beginnen z. B. beide melodische Figuren mit auftaktigen drei Achteln in aufstrebender Bewegung und sinken nach erreichtem Höhepunkt gegen Ende wieder herunter, beide auf betonter Taktzeit endend (17).



So ist auch kompositorisch bei aller Verschiedenheit der „Meinungen“ die Gesprächsebene, die Einheit des Gesprächs, gewährleistet.

Begnügen wir uns mit zwei abschließenden Beispielen des Oktavaufschwungs (18/19),



der im leidenschaftlichen Einsatz Nataliens für die Rettung des Prinzen seine höchste Steigerung erfährt.

Im Überblick über die bisher erläuterten Beispiele dieser „Oktav=Emotion“ läßt sich schon an dieser Stelle Wesentliches über Henzes Arbeitsweise sagen. Daß die beiden Welten Kurfürst und Homburg=Natalie mittels gegensätzlichen kompositorischen Materials gestaltet werden sollten, war natürlich ganz bewußte Disposition wie auch die Wahl des jeweiligen Materials (hier leichtbewegliche, „schnell entflammte“ Melodik, dort gemessenes Schreiten in „stabilen“ Intervallen). Im einzelnen aber wurde eine melodische Entwicklung wie das Wachsen eines noch gleichsam gesichtslosen Oktavaufschwungs (Beispiel 1) zur charakteristischen melodischen Gestalt (Beispiel 3, „Lorbeer“) gefunden und nicht geplant. Aus dieser Lorbeer-gestalt, die dem Hörer haften bleibt und auch dem Komponisten zu Bewußtsein kam als guter Fund, wurden nun weitere Möglichkeiten erfunden (Beispiele 4, 7, 11, 13, 15, 16, 18, 19), wertvoll nur durch die jeweilig gute Erfindung: Das Zugrundeliegende, der „lebhafteste Oktavanstieg“, ist also kein ständig angewandtes, gutes, „Qualität garantierendes“, mühelos zu handhabendes Material, sondern nur ein Wegweiser in eine Richtung, in der der Komponist sich jeweils Neues zu finden auferlegt: Henzes Arbeitsmaterial gewinnt Gestalt bei der Arbeit und wird angewandt, indem es in jedem Augenblick neu erschaffen wird.

Unser Juni-Heft erscheint zum 34. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Köln. Im Mittelpunkt steht die Umfrage

Musikalische Avantgarde — echt oder gemacht?

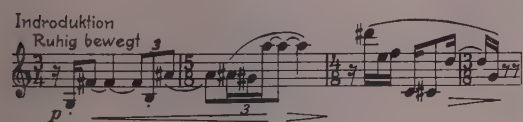
Henze: Bläserquintett

Gerhard Nestler

Das Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette (B), Horn (F) und Fagott von Hans Werner Henze entstand im Jahre 1952. Es gehört einer Schaffensperiode an, deren Werke man als „konstruktiv=tänzerisch“ bezeichnen könnte. Durch den Unterricht bei Wolfgang Fortner in Heidelberg, durch die Teilnahme an den Kranichsteiner Ferienkursen und den Unterricht bei René Leibowitz in Paris war Henze mit dem Schicksalsgesetz der Neuen Musik, dem Komponieren in Reihen, bekanntgeworden. Aus dieser Praxis des Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen leitet sich das konstruktive Element des Bläserquintetts her. Das Tänzerische hingegen, das, was Henze selbst „choreographische Vision“ nennt, entspringt einer wichtigen Grundvoraussetzung seiner künstlerischen Natur. Reihentechnik und Tanz! Die Wechselwirkung zwischen den beiden Ebenen ist groß. Was der neue Klang an konstruktiver Dichte in sich birgt, löst sich in der Leichtigkeit des Tanzes, und was dort nur Gestik und Pantomime ist, verdichtet sich in der geistigen Konzeption der Reihen=Ordnung.

Das Bläserquintett umfaßt drei Teile. Am Anfang stehen Introduction und Thema mit sechs Variationen. An zweiter Stelle folgt ein sehr ruhiger Abschnitt. Rasch, heiter beginnt das Finale, das mit einem Galopp endet.

Zwölftonreihen in freier Anwendung und Verwendung bilden die Baufaktoren dieser Sätze. Die Reihe in der Klarinettenstimme der ersten vier Takte weist bereits die Intervalle auf, die für alle Reihen des Quintetts besonders eigentümlich sind: Septime und Quarte.



Bläuersätze bedürfen aus klanglichen Gründen einer großen Durchsichtigkeit der Struktur. Nur auf diese Weise wird die notwendige Transparenz des Klanges möglich. Die Introduction von Henzes Quintett ist ein Musterbeispiel für durchsichtigen Bläuersatz mit „obligatem Akkompagnement“, wie man seit Joseph Haydn die vollkommene Selbstständigkeit der Stimmen im Quartettsatz genannt hat. Dazu kommt eine dynamische Verhaltenheit, die aus einer höchst sensiblen Empfindung für Vorgänge in der melodischen Linie, aber auch aus einem subtilen Sinn für Klangfarben geboren wurde. Der Introduktions=Charakter ist auf das beste getroffen und gewahrt.

Das Thema der nachfolgenden Variationen besitzt alle Merkmale eines Variationsthemas im klassischen Stil. Seine Form ist einfach und klar, es zeigt liedhafte Melodik und verzichtet auf rhythmische Kompliziertheit.

Thema
Sehr ruhig und einfach

Die erste Variation „heiter und leicht, nicht schnell“ löst den Satz in Sechzehntel auf, die zweite kommt pastoral im Sechs=Achtel-Takt daher, die dritte

„erregt, rasch aber nicht hastig“ reißt im Sieben-Achtel-Metrum das Thema fortissimo zu wilden Höhepunkten. Ein Marsch in Triolen und Quintolen schließt sich an. Er verebbt im Pianissimo und leitet zur fünften Variation über, die mit „ruhig und zart“ bezeichnet ist. Hier bringt das Fagott die ersten beiden Takte des Themas fast wörtlich; die Flöte antwortet in ruhigen Vierteln. Die sechste Variation „schnell fließend, elegisch“ gewinnt die Bezeichnung elegisch aus gleitenden, entgleitenden trillerartigen Figuren, die durch alle Instrumente wandern. Wir wollen die tonmale- rische Poesie dieser den Ablauf der Zeit schildern- den Elegie nicht überhören, zeigt sie uns doch, daß Henze auch im Bereiche der Empfindsamkeit zu Hause ist. Von hier aus fällt ein Licht auf die vor- angegangenen Variationen. Es sind nicht in erster Linie konstruktive Abwandlungen des Themas, sondern „Stimmungsbilder“ von äußerster Kon- zentration und aphoristischer Kürze.

Im zweiten Teil „sehr ruhig, ohne rubato“ er- scheint nicht nur der Introduktionscharakter des Anfangs wieder, also die Pianissimo-Verhaltenheit und Sparsamkeit des Satzes, sondern auch das Spannungsverhältnis von Quarte und Septime. Selbst die Stimmung der Elegie klingt in der Mitte dieses Satzes wieder auf, an der Stelle, wo zum Tremolo von Klarinette und Fagott das Horn seine Melodie singt. Und ein dritter Abschnitt bringt die Liedhaftigkeit des Variationsthemas. Der zen- trale zweite Satz wirkt auf diese Weise zusammen- fassend und vorbereitend zugleich.

Der dritte Teil, „rasch und heiter“, ist die Apo- theose des Tänzerischen in dieser Komposition. Stampfend beginnt der Satz im Vier-Achtel- und Drei-Achtel-Takt. Große Sprünge oder schlei- chende Chromatik charakterisieren die Melodie.

162 Rasch, heiter

165

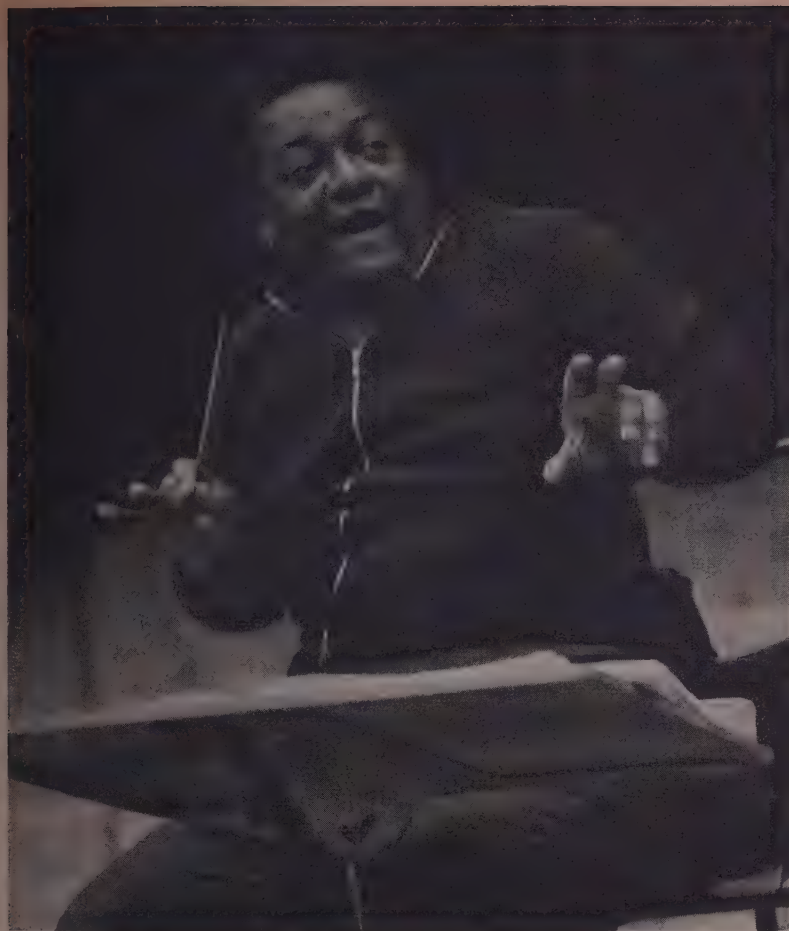
Aber bereits nach 6 Takten löst ein Pianissimo mit Holzbläser-Filigran die Derbheit ab. Eine neue Episode folgt – die Klarinette tanzt in Septimen durch das Gefüge der anderen Stimmen. Schließlich beschleunigt sich das Tempo noch mehr: der Tanz der großen Sprünge wird wilder. Und jetzt der Galopp. Er läuft ohne Taktwechsel durch und ist in Fugenform angelegt.

Galopp
Oboe 205

210

Die Entwicklung treibt einem ausgehaltenen disso- nanten Akkord als Höhepunkt zu. Noch einmal beginnt im durchsichtigsten Satz der Tanz der Sex- ten und Septimen, ein Pianissimo löscht ihn aus – die Klarinette bläst ein kurzes Solo, dann findet mit einem Staccato-Tupfen aller Instrumente der Satz sein Ende.

Henzes Bläserquintett ist kein Mendelssohnscher „Sommernachtstraum“. Aber Hornlyrik und Bläser- spuk tragen verwandte Züge hier wie dort. In den Bühnenkompositionen der letzten Jahre hat sich Henze aus dem Erlebnis italienischer Cantabilität einer neuen Romantik zugewandt. Von da aus gesehen erscheint auch sein Bläserquintett in einem neuen Licht.



Hut ab
vor dem Hessischen
Rundfunk,
der in einer Zeit steigen-
der Rassendiskriminierung
Dean Dixon
zum Chefdirigenten
ernannt hat.

Blick in ausländische Musikzeitschriften

„Schweizerische Musikzeitung“, Zürich, März/April 1960.

Robert Blum berichtet an Hand von praktischen Beispielen über seine Erfahrungen als Komponist von Filmmusik. — Walter Müller von Kulm spricht über sein kürzlich von Paul Sacher in Basel uraufgeführtes Oratorium „Petrus“. Sein Weg als Musiker und Komponist wird von Ernst Mohr dargestellt. — Armin Schibler beendet seine kritische Studie über „Pädagogische Fragen im Bereich der Neuen Musik“. — Jean Michel Hayoz diskutiert die Frage: Hat das Studium der Harmonielehre noch einen Sinn? — Nachrufe auf Edwin Fischer (Ernst Tobler), Karl Matthaei (Edwin Nievergelt) und Jacques de Menasce (Edmond Appia). — Eine Übersicht über Schweizer Musik auf Schallplatten gibt Gerold Fierz. — Wichtige neue Werke, deren Aufführungen ausführlich besprochen werden: Strawinskys „Movements for Piano and Orchestra“ (Robert Breuer), Orffs „Oedipus der Tyrann“ (K. H. Ruppel), Ernest Blochs „Macbeth“ (Franz

Walter), Wladimir Vogels „Jona ging doch nach Ninive“ und Klaus Hubers „Litania instrumentalis“ (Willi Reich), Frank Martins „Mystère de la Nativité“ (Willy Tappolet).

„Feuilles Musicales“, Lausanne, Februar 1960.
Über Improvisation im Jazz (J. F. Zbinden).

„Arts et Musique“, Genf, Februar/März 1960.
Die „Musikalische Jugend“ in Kanada (Dorothy Moulton-Mayer). — Die „Jeunesses Musicales“ in Orval (André Richon).

„Mens en Melodie“, Utrecht, Februar 1960.

Über zwei preisgekrönte niederländische Kompositionen: „Symphonische Etüde“ von Hendrik Andriessen und „Tombeau de Ravel“ von Rudolf Escher (Wouter Paap). — Architektonische und akustische Besonderheiten des neuen Konzerthauses in Rotterdam (A. C. P. Seyffert).

Willi Reich

»Aniara« startet in Hamburg zur apokalyptischen Astronautenfahrt

Dreinhalf Dutzend Mal in den neun Monaten seit der Stockholmer Uraufführung hat »Aniara«, Karl-Birger Blomdahls musikalische Weltraumrevue, die Bühne der Königlich-Schwedischen Hofoper als Abschußrampe in Anspruch genommen; einige geglückte Festspielstarts in Edinburgh kommen hinzu. Das ist für dieses hochexperimentelle Opernwerk ein auffallend günstiges Resultat, ein Raketenergebnis sozusagen, um bei der Materie zu bleiben, die mit diesem Zweiakter erstmalig auf der Musikbühne zur Diskussion gestellt wird. Die Bilanz bleibt noch respektabel genug, wenn man mancherlei Neugier auf die »lang ersehnte schwedische Nationaloper« abzieht und ebenso die beträchtlichen Lärmquanten, die schon lange vor dem Stockholmer Start auf die Öffentlichkeit abgefeuert worden waren. Die deutsche Erstaufführung dieser thematisch so erfolgreich aufs Nochniedagewesene hin »geströmten« Opernrevue an der Hamburgischen Staatsoper stand entsprechend unter allen Vorzeichen eines kontinentweit attraktiven Ereignisses. Die Besucherliste verzeichnete eine kleine Invasion von schwedischen Ehrengästen und vielen illustren Federn der internationalen Fachkritik. Wem galt dieser Auf-

wand und dieses Interesse? Wurde mit der Kontinentalpremiere dieser musiktheatralischen Weltraumfahrt in zwei Opernaktenden endgültig ein radikaler Entwicklungssprung des musikalischen Theaters markiert?

H. H. Stuckenschmidt hat im Juli/August-Heft 1959 des »Melos« nach der Stockholmer Uraufführung den Inhalt dieser »Revue vom Menschen in Zeit und Raum« ausführlich dargelegt und das schwer einzuordnende neue Bühnenwerk als »eine künstlerische Botschaft von einzigartiger Kühnheit und Kraft« bewertet. Seine Einwände betrafen die Konzeption und Details der szenischen Verwirklichung. Darin ist die Hamburger Einrichtung durch Günther Rennert (Regie und Choreographie) und Teo Otto (Bühnenbild), musikalisch von Leopold Ludwig mit Hingabe betreut, offenkundig weit glücklicher. Rennerts scharfer, bohrender Kunstverstand, sein entschiedener Fortschrittswille und sein glanzvoll angesammelter Erfahrungsschatz gerade im Umgang mit modernistischen Aufgaben des Musiktheaters trafen hier auf ein Objekt ohnegleichen, das nach analysierender Durcharbeitung gebieterisch verlangte. Es ist bezeichnend, daß Rennert einen eigenen Szenenaufriß veröffentlicht, der die vielschichtigen Be-



Helga Pilarczyk als
Daisi Doody in »Aniara«



Die blinde Poetin
Joan Carroll

züge und die Akzente gegenüber der vom Verlag autorisierten Inhaltsangabe und sogar im Vergleich mit der (erst im Klavierauszug vorliegenden) deutschen Übertragung von Herbert Sandberg teilweise umfunktionierte und klarstellt. Harry Martinsons Versepos, das schon vor der Bühnenbearbeitung durch Erik Lindegren in Schweden sozusagen Nationalbesitz war, wird es um so schwieriger haben, je weiter es nach Süden vordringt. In der verkürzten Form des Librettos jedenfalls leidet das Monumentalgedicht spürbar an einer gewissen Dehnbarkeit unübertragbarer Begriffe, an nordischen Dunkelheiten, kurz an einer schlechthin libretto-widrigen Spekulation aufs Allgemeinverbindliche und damit Ungewisse.

Hierin also hat Rennert so weit wie möglich Remedur geschaffen. Er macht zusammen mit Teo Otto aus der Not der durchgehenden Aktionsarmut und des häufigen Botenberichts die Tugend einer älteren Tradition. Die skandinavische Vorliebe für „lebende Bilder“ hat, man denke an den frühen Sibelius, der nordischen Musik mehrfach als Vehikel gedient. Günther Rennerts und Teo Ottos Hamburger Einrichtung bietet sich dar als ein resolut technifiziertes szenisches Oratorium in Stahl und Eisen, stationsweise überhöht zu vollplastischer Bildsymbolik. Einige dieser stationär bleibenden Szenen sind vollkommen geglückt: der enthemmte Mittsommernachtstanz einer repräsentativ gemischten Masse Mensch im ziellos durch das All

schießenden Raumschiff; die lasziv arrangierte Séance im Spiegelsaal als ein böse blinkendes Facettenauge, Nachmittagstraum eines Fauns, dann ausrinnendes Purgatorium; schließlich das zyklisch abrundende Schlußbild als (etwas behelfsmäßig mittels Drehbühne veranstaltete) endlose Raumfahrt der zur Gruppen-skulptur versteinerten letzten Menschen im Riesensarkophag.

In der Führung der wichtigen Chöre (Einstudierung: Herbert Schernus) gelingen dem Regisseur mehrfach Bewegungsbilder, die den auf die Hinterwand verzerrt projizierten Andromeda-Nebel und andere „galaktische“ Konstellationen als massenhysterische Wirbel in den körperlich ausfigurierten Raumschiffraum zu übertragen scheinen. Die Einstudierung ist der Forderung entsprechend überwiegend auf Kollektivleistung abgestimmt. Aus dem Fries der sieben Bilder treten solistisch heraus: Joan Carroll in der mörderischen Vokalisieren-Partie der blinden Poetin; Herbert Fliether in der Chronistenrolle des Mimaroben; Toni Blankenheim als diktatorischer Chefone, anzüglich kostümiert mit Schwertern und Brillanten; Helga Pilarczyk als sexy Daisy Doody, mal auf wandelnde Ultrakurzwelle hin onduliert, mal drittes Geschlecht; Kurt Marschner, der astronautische „Hochkomiker“, und die drei Chef-techniker Ratko Delorko (auch in einer falsettierenden Solonummer), Jürgen Förster und Vladimir Ruzdak. Der tragenden Tanzrolle der Weltraumpilotin

Isagel (Christa Kempf) teilt Rennert ein etwas dürftiges pantomimisches Leichtgewicht zu (Tanzleitung: Gustav Blank).

Der schwache Punkt dieser Inszenierung sitzt genau an der Schlüsselstelle des Szenariums, jener „Mima“, die uns abwechselnd als „beseelter Radarschirm“, als Roboter mit Gewissen und, von Harry Martinson kurz vor der Aufführung, auch noch als „Verkörperung von Kunst und Wissenschaft“ vorgestellt und damit vollends verunklart wurde. Regisseur und Ausstatter deuten das in Form einer ausgelaufenen Sanduhr vorgeschriebene Symbol des hybriden Menschengestes mit ein wenig Kunstgewerbe am Bühnenrand und flackerndem Buntlicht zur Tonbandeinblendung nur eben an. Mima, die kultisch verehrte Göttin des Raumschiffs, letzte Kontaktstelle zum irdischen Dorisburg und vieldeutige Homunkula, wird gleichsam als blinder Fleck verzeichnet.

Damit wendet sich diese Inszenierung in dem, was sie nicht bewältigt, was sie nicht bewältigen kann, gegen die Vorlage, die von KZ-Bericht und Zivilisationschäden erotischer Art über tiefsitzende Existenzangst bis etwa hin zu Teilhard de Chardins Punkt Omega (im „Brennpunkt aller Zeiten“ schaut die Blinde „die Himmelsstadt“) aber nun wirklich auch gar kein Kulturproblem unaufgespießt läßt. Und ähnlich resümierend verfährt der Komponist, der von verfremdeten Stimmen prominenter Machthaber bis zu Quartetraketen, von einer — angeblich — auskomponierten Schachpartie zwischen einem russischen und einem amerikanischen Großmeister bis zu punktueller Melodik, menschlichen Herztönen und der bewußt organisierten Nervenkontrapunktik sich überlagernder Morsezeichen den kompositionstechnischen Katalog seiner Zeit ausbuchstabiert. Als sein recht hochfliegendes Ziel

gibt er an, das „Verhältnis von Individuum und Kollektiv im Relief der Zeit“ darzustellen, also die „Leere“ des modernen Menschen transparent für eine „Lehre“ zu machen, und sei es lediglich durch Konfrontation mit dem Grauen.

„Aniara“ wirft die Frage auf, ob sich die krasse kosmische Angst, die uns wie eine Faust im Nacken sitzt, dadurch kompensieren oder gar sublimieren läßt, daß wir uns eine apokalyptisch endende Astronautenfahrt vor Augen führen, mitsamt einem Restprinzip Hoffnung irgendwo im Nebulösen des Nichtzuendegedachten. Weit jenseits der Rampe, hinter der verkleidete Statisten und über tragbare Kleinsender singende Darsteller es sich angelegen sein lassen, uns im Marsmenschenkostüm aufzuschrecken und Einsicht in unsere Situation zu vermitteln, gibt es Beispiele für den musikalisch adäquaten Ausdruck von individuell erfahrener Bedrohung und Kollektivangst, artikuliert und übertragen in der Kürze und Schlüssigkeit einer künstlerisch gültig gestalteten musikalischen Schrecksekunde. Sie kann in einem Augenblick bewirken, was zwei Stunden Aufenthalt in der Schreckenskammer einer überfrachteten Weltraumrevue trotz aller Druckmittel vielleicht nicht zu bewerkstelligen vermögen.

Das aber ist ein Indiz auf die thematische Zuständigkeit und die Zeitgültigkeit einer Kunstform. „Aniaras“ Bedeutung läßt sich daher nicht an der imponierenden Aufführungsbilanz ablesen und auch nicht an dem von gellenden Pfiffen und von Pfui-Rufen angeheizten Publikumerfolg der glänzend vorbereiteten Hamburger Premiere. Die Antwort für die ganze Kunstgattung, das lehrt „Aniara“, wird allein abhängen von der Glaubwürdigkeit der Mittel und der Menschen, die sie verteidigen und tragen, und sei es über ihre eigenen Grenzen hinaus.

Klaus Wagner

Fortners »Mouvements« als Ballett

In einer mondänen Nachtbar geschieht es, daß ein angehender Dichter seine ersten zarten Gefühle einer jungen, unschuldigen Tänzerin schenkt. Das sind die unwirklichen Geschichten, die nicht das Leben, sondern das Libretto schreibt. Während die Liebe ins Herz des elegischen Dichters einzieht, erklingt aus dem Orchesterraum eines der bekanntesten modernen Konzertwerke: Wolfgang Fortners „Mouvements für Klavier und Orchester“. So möchte man sich bei der szenischen Uraufführung im Essener Opernhaus zunächst etwas beklommen fragen, ob das gutgehen könne.

Es ging gut. Sogar sehr gut. Das war ebenso das Verdienst des Librettisten Otto Herbst wie des neuen Essener Ballettmeisters und Choreographen Otto Krüger, der bisher an der Deutschen Oper am Rhein gewirkt hat, wo seine choreographische Tätigkeit nicht gerade unter einem glücklichen Stern stand. Sein Essener Debut brachte trotz der gewiß begrenzteren Mittel und trotz der beengten räumlichen Verhältnisse der Essener Bühne künstlerische Leistungen zustande, wie man sie von Krüger in Düsseldorf nicht gesehen hatte,

In dem Ballett nach Fortners Konzertstück waren Formsinn, Geistigkeit, choreographischer Einfall und atmosphärische Intensität in jener wechselseitigen Durchdringung zugegen, die erst das Ganze des Ballettkunstwerks ausmacht.

Der Ballett-Titel „Le diable“ bezeichnet die Figur eines hemmungslos vitalen Bargastes, der sich rücksichtslos in jene poetischen Beziehungen einmischt und mit seiner brutalen Aufforderung zum Tanz die kindlich unschuldsvolle Welt des Mädchens zerstört. Die moderne Bar, mit wenigen abstrakt stilisierenden Mitteln von dem Bühnenbildner Hans Aeberli faszinierend angedeutet, enthüllt sich, ganz ohne die modisch-existentialistischen Zutaten, als der exemplarische Ort menschlicher Beziehungslosigkeit. Sie tänzerisch zu realisieren, bedarf es der Stille und Spannung, der bewegungslosen Gespanntheit, die choreographisch erfaßt hat, was Statik und Bewegung, geometrische Linie und poetisch erfüllter Tanz ist. Schade, daß diese ungewöhnliche Spannung nicht ganz durchhielt, jedenfalls nicht bis zu dem attraktiven Glanzstück des

Boogie-Woogie, der nicht die Einzeltänzer, sondern die ganze Tanzgruppe mit allem Elan hätte mobilisieren müssen. Zuverlässig spielte Rainer Koch den Klavierpart unter der Leitung von Wolfgang Drees.

Bartóks Streicherdivertimento, ohne die landläufige Operntanz-Folklore, und ein Tanzpoem „Perdita“ von Otto Herbst nach Ravel ergänzten den geglückten Abend.
E.

Musikalische mobiles im Hamburger »neuen werk«

Das Neueste im „neuen werk“ Nummer 65 des Norddeutschen Rundfunks waren Pfliffe und Buhrufe als Quittung für eine Uraufführung. Angelo Paccagnini hat dieses Kunststück, diese erfolgreiche Provokation einer sonst immer gleichtemperierten Konsumgenossenschaft für klingende Novitäten mit einem Konzert für Violine und sechs Gruppen vollbracht. Der dreißigjährige Norditaliener ist kompositorisch Autodidakt, ein künstlerisches Doppeltalent, das sich auch die Malerei angelegen sein läßt. Sein zwei Jahre altes Violinkonzert hat bisher wohl die Geiger und die Dirigenten wegen seiner extremen Undankbarkeit abgeschreckt. Der Mann mit dem Engelsvornamen präsentiert eine teuflisch schwierige Musik: gleich schwierig zu reproduzieren wie aufzunehmen. Quer zur Mode punktueller Strukturen verschreibt er sich dem pluralistisch organisierten Splitterklang in Permanenz, der total aufgerauhten Oberfläche, einer Ästhetik des Häßlichen, deren Legitimation als Ausdruckszwang nicht einleuchten will. Oder ging die Rechnung nur auf dem

Reißbrett auf? Zwischen zwei sich im Volumen ergänzenden Bläser- und vier, wie es heißt, „dynamisch oszillierenden“ Streichergruppen soll die Solovioline mittendrin im Getümmel Integration stiften; nur eine zwischengeschaltete Kadenz verstattet dem Geiger episodisch ein Solo (Tibor Varga war für diesen Kraftakt gegen die Geige der denkbar beste Mann). Nichts gegen Autodidakten, zu denen im Bereich der Musik auch Arnold Schönberg zählt. Aber in unserem „fortgeschrittenen Stand des musikalischen Bewußtseins“ erfüllt der Lehrer unter anderem die notwendige Korrekturfunktion, den Schüler zum „Aushören“ einer Komposition anzuhalten. Dieser Prozeß muß vorangehen. Das Ohr des ohnehin meist jählings konfrontierten Hörers kann ihn nicht mehr nachträglich wie in Stellvertretung leisten.

Der 65. Abend bot gleich daneben, wie zum Beweis, das Gegenstück einer Gruppenkomposition, die ungleich glücklicher mit dem Raumklang operiert. Luciano Berio geht in seinen „Tempi concertati“ für Solo-



Der Bach-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg ist für das Jahr 1960 dem Komponisten Wolfgang Fortner verliehen worden. Unser Bild zeigt ihn im Gespräch mit Karlheinz Stockhausen

flöte, Violine, zwei Klaviere und andere Instrumente, einem Auftragswerk des Norddeutschen Rundfunks, von der gleichen Konzeption aus. Das Zusammenspiel von vier im Raum getrennt postierten kleinen Instrumentalgruppen soll im wesentlichen durch den führenden, etwas überladenen Flötenpart koordiniert werden. Das klingende Ergebnis erscheint viel differenzierter; die instrumentale Gestik ist in sich reich gestuft und, im Sinne des hörenden Aufnehmens, unmittelbar verständlich. Ein Sonderquantum Spannung wird von vornherein sichergestellt durch das einkalkulierte Risiko: eingeschobene „freie“ Strecken, auf denen sich die Spieler lediglich über ein festgelegtes Schema von „Signalen“ verständigen oder wenigstens verständigen sollen. Die Aufführung, gesteuert von der dirigentischen Intelligenz Ernest Bours mit dem Flötisten Severino Gazzelloni, dem Geiger Hansheinz Schneeberger sowie Alfons und Aloys Kontarsky an den Klavieren, ließ nicht zweifelsfrei erkennen, ob die jazznahe Forderung nach Improvisation unzweideutig verwirklicht wurde.

Raumklang und improvisatorische Organisation, verbunden mit mehrdimensionaler Reihenordnung, sind auch die Merkmale einer Komposition für drei Klaviere „Dromenon“ (Laufbahnen) von Hans Otte, dem neuen Leiter der Musikabteilung von Radio Bremen.

Drei Flügel im Studio verteilt, dahinter dieselben Gesichter: zu den pianistischen Zwillingen Alfons und Aloys Kontarsky tritt ihr Bruder Bernhard hinzu. Fausthiebe und Unterarmtrakturen wie einst in der Steinzeit des musikalischen Sturm und Drang gehören zum Anschlagrepertoire der Spieler. So groben Zutatzen zum Trotz nutzt sich die mobile Konstruktion aus weitgehender Freiheit und totaler Durchorganisation relativ rasch ab. Für das Zeitgefühl des Referenten ist diese Drei-Klaviere-Musik zu lang geraten, für sein Ohr nicht in allen Spannungsverhältnissen so optimal proportioniert, daß sie unmittelbar wirksam werden. Aber zur Überprüfung dieses Ersteindrucks brauchte man bei einer so protäischen Kompositionsform das Tonband; so weit sind wir jetzt. Es war ohnehin Star des Abends. Severino Gazzelloni spielte — nach Edgar Varèses genau umrissener Flötenminiatur „Density 21.5“ und den lyrischen Klarinetteszenen op. 5 von Alban Berg (Solist: Rudolf Irmisch), Roman Haubenstock-Ramatis „Interpolation“ — ein Mobile für Flöte; er spielte es mit sich selbst; sein Part, der zuvor auf Tonband gespeichert worden war, wurde während der Aufführung wie ein vorfabriziertes Echo kanonisch nachgeschoben: Das war nun wirklich das Allerneueste im „neuen werk“.

Klaus Wagner

Moderne Komponisten am Pult des Bayerischen Rundfunk-Orchesters

Vier Komponisten dirigieren im 4. Konzert der Münchener Musica viva eigene Werke: ohne Konkurrenz-Ambitionen in friedlichem Nebeneinander. Zu Beginn dieses kleinen Querschnitts aus dem Schaffen der heute etwa Fünfundfünfzigjährigen erinnerte Winfried Zillig mit seinem „Konzert für Orchester in einem Satz“ an die ersten Versuche, Schönbergs Zwölftontechnik mit der elementaren Rhythmik Strawinskys zu kombinieren. Das 1930 komponierte Werk wirkt im ersten Teil durch starke Klangreibungen und rhythmische Ballungen noch etwas zu kompakt, vom trauermarschartigen, zart nuancierten Mittelteil ab werden jedoch die vital entfesselten Energien gebündelt und locker geführt.

Zehn Jahre später schrieb Goffredo Petrassi sein dramatisches Madrigal „Coro di morti“ für Männerstimmen, drei Klaviere, Blechbläser, Kontrabässe und Schlagzeug. Italiens Eintritt in den zweiten Weltkrieg gab den Anstoß zur Vertonung der — von Lebensüberdruß und Pessimismus tief erfüllten — Verse des Dichters Giacomo Leopardi. In diesem „Chor der Toten“ hat Petrassi sein allerpersönlichstes Bekenntnis zu einer überindividuellen Symbolkraft von banender Monumentalität sublimiert. Die großräumige, in der Ausgewogenheit aller Teile harmonisch gegliederte Architektur des Werkes gibt den herb modellierten Gefühlen des Schmerzes und der Trauer weit hallenden Raum. Moderne und barock altitalienische

Klangwelten verschmelzen hier zu einer stilistisch ungebrochenen Einheit im Ausdruck des Meditativen wie des Dramatischen. Berückend schön, verinnerlicht und subtil differenzierend sang der Männerchor des Bayerischen Rundfunks (Einstudierung: Kurt Prestel). Nach einer Pause des Schweigens wurde Petrassi stürmisch gefeiert.

Einen ebenso starken Eindruck hinterließ Wolfgang Fortners 1958 komponierte Kantate „Chant de naissance“. Die textliche Unterlage lieferten zwei mystisch dunkle Gedichte des unter dem Pseudonym Saint John Perse schreibenden französischen Diplomaten Alexis Saint Leger. Fortner stellt beide Gedichte in verschiedene Klangsphären: so ist das Madrigal für fünfstimmigen Chor, Bläser, Harfe und Schlagzeug gesetzt, das Wiegenlied dagegen für Solosopran, Solovioline und Streichorchester. Verbunden durch instrumentale Zwischenspiele, wechseln beide Klanggruppen miteinander ab, deutlich akzentuiert in der Polarität ihrer Spannungsmomente. Transparent und delikat ausgespart sind die einzelnen Phasen des Wiegenliedes. Ilse Hollweg (Sopran) und Gerhard Seitz (Violine) steigerten sich mit aller Flexibilität gegenseitig zu stärkstem Ausdruck, Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks aktivierten kraftvoll das dichte Gefüge der Madrigalvariationen zu erregenden Kontrasten. Wahrhaft faszinierend ist die fast fanatisch anmutende Intensität, mit der Wolfgang

Fortner im engmaschigen Netz des Konstruktiven jeden einzelnen Ton spannt und expressiv durchglüht. Zum Abschluß dirigierte André Jolivet seine 1953 entstandene Erste Symphonie. Die programmatische Wendung zum Kosmogonischen vollzieht sich hier mit schwungvoller Rhetorik. Edles deklamatorisches Pa-

thos, dithyrambische Begeisterung strömen aus den ungestüm vorwärtsdrängenden Klangfluten, die fast die Form zu sprengen drohen, aber durch kontrapunktisch strenge Führung dennoch fest zusammengehalten werden.

Helmut Lohmüller

Berichte aus dem Ausland

Strawinsky und Dallapiccola dirigieren in New York

Drei Konzerte mit Werken von Igor Strawinsky und zwei Luigi Dallapiccola gewidmete Programme fanden in New York statt und ergaben Parallelen und Kontraste. Beide Reihen wurden veranstaltet, um die Musik gleichzeitig auf Schallplatten aufzunehmen: Columbia Records setzte sich für die Strawinsky-Konzerte ein, und die Fromm Music Foundation half bei der Finanzierung der anderen Aufführungen, die sie in ihrem Zyklus zeitgenössischer Musik zusammen mit Epic Records herausgeben will. Beide Komponisten waren anwesend, um zu dirigieren.

Strawinskys eigene Werke nahmen einen relativ schmalen Raum innerhalb der drei Programme ein, aber die aufgeführten Werke von Gesualdo, Monteverdi, Schütz, Bach, Schönberg, Webern und Berg (von Robert Craft dirigiert) ergaben ein beachtliches Pantheon großer Namen: ein aufschlußreicher Kommentar über die außergewöhnliche Entwicklung und den Geschmackswandel Strawinskys innerhalb der letzten Jahre. Deutlicher als in irgendeinem anderen der neuesten Werke spiegelt sich dieser Umschwung in den „Movements for Piano and Orchestra“. Das Werk erlebte seine Uraufführung unter der Leitung des Komponisten. Margit Weber, die es bestellt hatte, war die Solistin.

Strawinsky hat den ganzen äußeren Apparat der Webernschen und der seriellen Technik aufgenommen. Anders als bei „Threni“ handelt es sich nicht um eine konventionelle Zwölftonkomposition, die ihre Reihen den Regeln gemäß ablaufen läßt; das Überkreuzen von Reihen und Reihensegmenten ergibt Wiederholungen und Oktavierungen, die den Sinn einer „totalen Chromatik“ zunichte machen. Die Komposition besteht aus fünf Sätzen, die durch vier kurze Zwischenspiele miteinander verbunden sind und anscheinend später hinzugefügt wurden. Sie tragen erheblich zur Verdeutlichung des Werkes bei, denn sie zeigen das Grundmaterial in einer klareren, dichteren Form.

Wenngleich die aktuelle serielle Schreibweise ganz komplex erscheint (Strawinsky ist noch der Auffassung, daß die serielle Technik weit davon entfernt ist, ausgeschöpft zu sein, und das Stück hilft, diese Anschauung zu bekräftigen), ist die grundlegende gehörmäßige Erscheinung nicht schwer herauszufinden. Die Bausteine bestehen aus reinen und ver-

minderten Quinten, Ganzton- und Halbtonschritten. Während also der Analytiker dazu herausgefordert wird, die Reihentechnik des Stückes herauszukristallisieren, ist es nicht schwer, den wirklich konstruktiven Elementen zu folgen. Es ist das Meisterhafte an Strawinsky, etwas mit einer komplexen Technik einfach und klar zu gestalten.

Vermutlich hat Strawinsky jetzt wirklich seine Bindungen zur Vergangenheit gelöst; Dreiklangsbildungen sind endgültig aufgegeben. Aber schon nach wenigen Takten spürt man die Klaue des Löwen: sparsame, aber fein ausgewogene Instrumentation mit dem Klavier als einer Art obligatem Instrument, verbunden mit rhythmischer Kontinuität und einem verborgenen Sinn für Pulsschlag und Akzent. Man könnte sagen, daß bei Webern die abgebrochene Faktur und die rhythmischen Modelle Abstraktionen oder Ableitungen aus dem mitteleuropäischen romantischen oder expressionistischen Grundstoff sind. Der Prozeß der Atomisierung und das Abweichen von der Regelmäßigkeit vollzieht sich bei Strawinsky auf Grund seiner ihm eigenen Tondichtung und seines rhythmischen Gefühls. Damit sehen wir, daß dieses Stück nicht als ein deutlicher Bruch, sondern als kontinuierlich zu seinen früheren Werken empfunden wird. Sogar ein latentes tonales Gefühl scheint beim Gebrauch der Quinten und den auf engem Raum wiederholten Noten zu wirken. Abschließend nimmt man nicht an, daß Strawinsky bereits vertrautes Gebiet beschreitet, sondern eher frische und vitale Wege zu bereits bekannten sucht. Und das hat Strawinsky ja sein ganzes Leben lang praktiziert. Die Aufführung hatte viele Unzulänglichkeiten. Damit taucht das alte Problem von der Wirkung einer fehlerhaften Aufführung bei einem Werk dieser Art wieder auf. Wenn die gesamte Struktur als in sich geschlossen und als unveränderlich angesehen wird, gerade dann muß ein falscher Ton schreckliche Verwirrung anrichten. Aber in vielen Einzelheiten und in der Bewegung von einem Punkt zum anderen wurde ein gewisser Sinn des Stückes übermittelt, so als wäre es in einer ähnlichen Aufführung um ein traditionelles Werk gegangen.

Das erste Konzert dieser Reihe brachte die Uraufführung des Doppels-Kanons zum Gedächtnis an Raoul Dufy zusammen mit der ersten amerikanischen Auf-

führung des „Epitaphium“ für Prinz Max Egon zu Fürstenberg. Ebenso wie das „Epitaphium“ ist der Doppel-Kanon eine Geste; ein Entfalten technischer Möglichkeiten auf so schmalen Raum als gerade zur Existenz innerhalb eines realen Zeitablaufs notwendig erscheint, jedoch unendlich weit auszubauen (zum mindesten vom Potentiellen her). Der Doppel-Kanon entsteht dadurch, daß der dritte Einsatz im Krebs erfolgt; jeder folgende Einsatz außer einem einzigen ist entweder der Krebs oder die Umkehrung des Krebses. Natürlich ist es ein traditionelles Huldigungsstück — ähnlich den Kanons von Schönberg und denen älterer Komponisten. Aber wie beim „Epitaphium“ hat Strawinsky das Reich des Gedanklichen verlassen und dem Ganzen eine sehr konkrete instrumentale Realisation gegeben.

Zugegeben, das Streich-Quartett (im Doppel-Kanon) stellt eine neutralere Besetzung dar als Harfe, Flöte und Klarinette (im „Epitaphium“). Aber was in beiden Fällen ein vollkommenes, minuziös konzipiertes Juwel war, erfährt eine akustische Realisierung, die so kurz und so flüchtig erscheint, daß dieselbe im Grunde willkürlich anmutete. Mehrmaliges Hören könnte helfen; aber der Verdacht schleicht sich ein, daß die Aufstellung eines so fundamental komplexen Materials, wie es eine Zwölftonreihe ist, alle gehörmäßigen und intellektuellen Erwartungen in die Höhe schraubt, die begreiflicherweise nicht auf so schmalen Raum befriedigt werden können.

Tatsächlich wurden beide Stücke durch die bloße Nachbarschaft des Webernschen Triosatzes in den Schatten gestellt, der zum ersten Male in Amerika zu Gehör kam. Die nur wenige Minuten währende Komposition war nicht nur in ihrer realen Dauer von großer Bedeutung, sondern auch in ihrer völligen Bindung an die reale Klangwelt; irgend etwas ist immer wahrhaftig in Webern und war es immer in Strawinsky. Auf demselben Programm stand eine Aufführung von „Les Noces“ mit Strawinsky als Dirigenten und mit Samuel Barber, Aaron Copland, Lukas Foss und Roger Sessions als Pianisten. Das Werk wurde ursprünglich mit vier Komponisten als Pianisten aus der Taufe gehoben, und es war ein glücklicher Gedanke, diesen Zustand erneut herbeizuführen. Das Resultat war erregend, wenn auch ein Hauch von Sehnsucht zurückblieb; die Zuhörer waren offensichtlich mitgerissen, und wie bei allen drei Konzerten zollten sie besonders Strawinsky einen außerordentlichen Tribut nicht enden wollender Ovationen.

Das zweite Konzert war um Strawinskys eigene präzise, trockene Deutung des „Sacre du Printemps“ herumgebaut. Es hatte den Anschein, als wollte er zeigen, wie er sich die Wiedergabe seines Werkes denkt. Der Rest des Programms bestand aus Schönbergs „Begleitungsmusik“ (ziemlich beschämend, daß diese erst jetzt zum ersten Male in New York erklang), den Drei Orchesterstücken op. 6 von Berg und den Sechs Stücken für großes Orchester op. 6 von Webern. Es war die erste amerikanische Aufführung der Originalfassung der Webernschen Stücke. Während der zeitgenössische Geschmack viele Leute dazu führt, die bekanntere Fassung für kleines Orchester vorzuziehen (es handelte sich hier um eine allgemeine Reaktion), besteht kein Zweifel, daß das Werk ursprünglich für größere Besetzung gedacht war. Farbwerte wie die Es-Klarinette an Stelle der kleinen Flöte im vierten Stück sind untrennbar von der Originalidee.

Die beiden Dallapiccola-Konzerte brachten neun Stücke und gaben einen aufschlußreichen Überblick über das Schaffen eines Komponisten, der Schönbergs Ideal eines Musikers erfüllt hat, die Reihentechnik so völlig in sich aufzunehmen, daß sie als ein natürlicher Teil seines musikalischen Denkens erscheint. Seitdem Dallapiccola eine bemerkenswerte schöpferische Persönlichkeit darstellt, interessiert es allerdings weniger, daß seine Musik zwölftönig angelegt ist, als daß sie von Dallapiccola stammt.

Die vielgestaltigen und phantasievollen Kompositionen gaben einen Querschnitt durch sein Schaffen seit 1942. Ausgenommen „Tartiniana Seconda“ und „Ciaccona, Intermezzo und Adagio“ für Solo-Cello sind alle Werke ausgesprochen zwölftönig. Spricht man jedoch über die Reihen, berührt man nur die Oberfläche dieser Stücke; es ist der Punkt, an dem Analyse und Verständnis beginnen, nicht enden.

Die „Cinque Frammenti di Saffo“ waren die frühesten der dargebotenen Stücke. Dem gelegentlich fast unbefangenen Gebrauch von Dreiklängen und der ziemlich unbeholfenen, blockartigen Gesangslinie mangelt Plastizität und Gestalt, die man in späteren Werken, wie den „Due Liriche di Anacreonte“, den „Goethe-Liedern“ und den „Cinque Canti“ findet. „Rencesevals“ besitzt den Charakter einer Opernszene; die anderen Werke neigen zu echter Lyrik, besonders in ihrer Verbindung von Stimme und Instrumentalgruppen.

Das „Concerto per la notte di Natale“, zum ersten Male in Amerika aufgeführt, entfernt sich von der Lyrik und strebt zurück zur Dramatik. Die Komposition besteht aus der Vertonung zweier Hymnen von Jacopone da Todi, die zwischen drei Instrumentalsätzen gestellt sind. Die Technik ist völlig in einer Struktur aufgegangen, die der Komponist auf bewundernswerte Weise mit seiner erfinderischen Kraft erfüllt. Mit Maßstäben des 19. Jahrhunderts gemessen, kann man es nicht als ein bedeutendes Stück bezeichnen. Aber der Radius ist weit, und wenn man den Maßstab unserer eigenen Zeit anlegt, sieht man, daß mit diesem Werk außerordentlich viel versucht wird. Als das beste von allem erscheint, daß es eine bemerkenswerte Balance zwischen den widerstreitenden Forderungen eines seriellen Stils erreicht; man kann stets Form und Gehalt unterscheiden (mit anderen Worten, die Komposition ist analysierbar), aber die Analyse ist keineswegs gleichbedeutend mit dem Werk.

Mit Ausnahme der oben angeführten Stücke und den kräftigen „Due Studi“ für Violine und Klavier setzen alle Kompositionen die menschliche Stimme ein und sind im vokalen Bereich verwurzelt. Der religiöse Impuls ist bedeutend (häufig ausgedrückt in ange deuteten Anagrammen und Rätseln), und die Verbindung mit Quasimodo (der die drei Folgen griechischer Gedichte übersetzt hat) und der hermetischen Poesie ist ebenfalls bezeichnend. Die Fähigkeit, diese Elemente zusammenzufügen und bedeutsam werden zu lassen, und zwar in Form breiter schöpferischer Werke, wurde in diesen beiden Konzerten schlagartig deutlich. Beides, serielle Technik und Vokalmusik, erreicht eine merkliche Erneuerung in all diesen Stücken; und das neue Werk, das versucht, von kleinen Instrumentalgruppen und kurzer Dauer loszukommen, eröffnet ihm wiederum eine breitere Ausdrucksbasis.

HINDEMITH IS HONORED

Philharmonic-Symphony Unit Makes Composer a Member

Paul Hindemith was made an honorary member of the New York Philharmonic-Symphony Society Saturday night. The ceremony took place on the stage of Carnegie Hall during the intermission of a concert in which Mr. Hindemith led the orchestra. The composer-conductor was the guest leader of the Philharmonic for its regular Thursday-through-Sunday series.

The honor, which has been bestowed on a number of famous musicians in the past, including Henri Vieuxtemps, Liszt, Wagner, Dvorak and Stravinsky, was conferred by David M. Keiser, president of the organization.

Paul Hindemith
wurde zum Ehrenmitglied
der Philharmonic-
Symphony Society
von New York ernannt

Elisabeth Soederstroem (Sopran) war eine hervorragende Interpretin in vier der sechs aufgeführten Vokalstücke; Frederick Fuller (Bariton) sang „Rencessvals“ und die „Cinque Canti“. Frederick Prausnitz leitete ein Kammerorchester zu den Sappho-Gesängen, den „Cinque Canti“ und dem „Concerto per la notte di Natale“ mit großer Musikalität, und Matthew

Raimondi, ein arrivierter junger Geiger, spielte die „Tartiniana“ und die „Due Studi“ mit dem Komponisten am Klavier. Gaspar Cassadó interpretierte „Ciaccona, Intermezzo e Adagio“, die ihm gewidmet sind.

Eric Salzman

Aus dem Amerikanischen von Ingrid Samson

Die große Freiheit im Käfig der Graphik

Das Programm der Wiener „reihe III“ war dem Cage-Kreis gewidmet. Die österreichische Hauptstadt konnte damit den einstweilen noch fragwürdigen Ruhm für sich reklamieren, erstmalig in Europa ein derartiges Konzert geboten zu haben. Es wurde zum immer noch nicht versiegten Gesprächsstoff und löste sowohl einen saftigen Skandal als ungehemmte Heiterkeit aus. Im Mittelpunkt des Interesses standen zwei verschieden

lange Versionen des „Klavierkonzertes“ von John Cage selbst und zwei „Klavierstücke“ von Sylvano Bussotti, beide ausgeführt von David Tudor. Feldman, Wolff, Brown und Cardew müssen sich mit einem Pauschallob als Meister der Langeweile begnügen.

Das „Klavierkonzert“ von Cage ist den „Melos“-Lesern schon von der Kölner Aufführung bekannt, zumindest was die äußeren Umstände betrifft: die

Musiker sitzen, möglichst weit voneinander entfernt, im ganzen Saal verstreut inmitten des Publikums (in Wien verblieben sogar zwei oder drei auf dem Podium, unter ihnen der „Dirigent“, hier in ein subjektives Chronometer verwandelt). Jeder einzelne produziert nun nach einem vorher vereinbarten Zeitplan Pausen, Geräusche, Lärm und auch Töne; den spontanen Einfällen der Musiker sind nur zeitliche Grenzen gesetzt. Die wahrnehmbaren Resultate stehen zueinander in keinerlei gewollter Beziehung.

Man kann Cage selbst und seine Ideen originell finden, nicht aber seine „klingenden“, von Zufallsmanipulationen abgeleiteten Resultate. Ähnliches hörte man bereits nach dem ersten Weltkrieg, als Hugo Ball „bruistische“ Konzerte (mit Telephonklingeln, Ratschen etc.) verfaßte, und Arp, Tzara, Schwitters, Hülsenbeck auf den Plan traten. Kurz, als im Zürcher „Cabaret Voltaire“ und auf der Berliner „Sturm-Bühne“ der Dadaismus blühte. Heute erlebt man seine von magischer Anziehungskraft ausgezeichnete Wiedergeburt im Tachismus, dessen musikalische Variante im Cage-Kreis ihren Niederschlag findet. Natürlich haben auch die Pausen ihr Pendant: puristische Bilder, die nichts als eine weiße Fläche zeigen, Lyrik-Bände, die nur leere Seiten enthalten („Fisches Nachtgesang“ kommt einem so nebenbei in den Sinn). All dies gibt es, und so muß die Frage offenbleiben, wieso gerade in diesem Fall die „Entwicklung“ auf ein und derselben Ebene rotiert, anstatt aufzusteigen.

Anders das Gebiet der Notenschrift. Denn hier siedelte sich (als Novum notwendig) die „musikalische Graphik“ an. Graphische Darstellungen entstanden, da man dem Ablauf der Zeit in der Notation möglichst angemessen folgen wollte und bestrebt war, die Aktionen des Interpreten durch mehr oder weniger sinnvoll gezeichnete Symbole zu verdeutlichen. Sie gelten nur von Fall zu Fall, da es für sie noch keine verbindlichen Konventionen gibt. Immerhin müssen die Spielregeln den Beteiligten bekannt sein. Cage gelangte infolge bestimmter Würfel-Verfahren zu Darstellungen, die im Ergebnis einer Graphik gleichen. In Europa — und da sei vor allem auf Bussotti verwiesen — nahm man das Resultat zum Ausgangspunkt: die Graphik wird a priori im Hinblick auf ihre spätere musikalische Bestimmung gestaltet. Man plant etwas, auch wenn dieser Vorgang das musikalische Ereignis kaum beeinflusst. Der Musiker muß sich die Graphik in eine ihm geläufige Notation umsetzen und spielt dann eine ganz bestimmte Version. Sie kann selbstverständlich jedesmal anders und neu sein. Der Autor einer Graphik regt die Inspiration des Ausführenden an, der somit über die Rolle des Interpreten hinauswächst und „mitkomponiert“.

Indes hegen die Hersteller der Zeichnungen doch einen Wunsch: der Musiker möge keine tonalen Gebilde entstehen lassen. Das setzt gründliche Kenntnis atonalen, besser serieller Musik voraus. All dies mußte erwähnt werden, um nun einen jener unliebsamen Knoten bloßzulegen, die sich mit „graphischer Notation“ nicht lösen lassen: wer Tonales ausschließen will, müßte das heute noch eindeutig schriftlich niederlegen. Sonst bleibt die Realisierung solcher Musik auf einen winzigen Kreis informierter Spieler beschränkt, was an sich kein Malheur wäre. Außerdem läßt sich der vielen Versionen wegen keine Note drucken — man will und muß mit der Graphik vorliebnehmen.



Das Klavierkonzert von Cage beginnt:
Der Dirigent Kurt Schwertsik auf dem 0-Punkt
seiner Funktion.

Für den Hörer gibt es noch weitere unentwirrbare Knoten. Im Falle, ein Stück mißfällt ihm: liegt es an der Graphik, am Autor der Graphik, an der Interpretation oder am Spiel des Musikers? Dasselbe Stück gefällt dem Hörer in einer anderen Version besser: ist es dem Autor egal, ob sein Werk einmal gute und ein andermal schlechte Eindrücke hinterläßt? Denn er hat ja nichts unternommen, um die Möglichkeit schlechter Interpretation einzudämmen! Schließlich: wem ist ein eventuelles Lob zuzusprechen? Dem Autor? Der Graphik? Dem Musiker als Komponisten oder als Virtuosen? Der Graphik ja, der Musik nicht? Und vice versa.

Ein Labyrinth von Fragen, ein Irrgarten, der an allen Ecken und Enden neue musikalische Graphiken, neue *Cœuvres à la Cage* gebiert. Sie machen sich trotz vielen Pausen und Oasen der Stille mit Vehemenz bemerkbar, und man muß sich daher mit ihnen auseinandersetzen. Selbst wenn ich diese „Freiheit an allen Fronten“ als logischen und eigentlich zu erwartenden Gegenpol der totalen Prädeterminierung akzeptierte, könnte ich ihr lediglich den zweifelhaften Grenzwert einer Sackgasse beimessen. Nur durchschaubare Ordnung und der primäre Gestaltungswille des Komponisten kann zum Kunstwerk führen. Allerdings betonen obige Autoren, keine Kunstwerke im herkömmlichen Sinne zu produzieren. Das ermöglicht, von einer Beurteilung abzusehen. Wo nichts fixiert wurde, erübrigen sich die Maßstäbe. Es bleibt zu hoffen, daß die Anlässe abnehmen, derentwegen die „reihe“ aus der Reihe tanzte.

Lothar Knessl

Moderne Konzerte in Pariser Theatern

Die wichtigsten Ereignisse zu Beginn der Saison waren zwei Konzerte des *Domaine Musical*, die Pierre Boulez dirigierte. Das erste erhielt dadurch seinen besonderen Glanz, daß Boulez zum erstenmal in Paris ein großes Orchester leitete und daß es das Südwestfunkorchester Baden-Baden war.

Jean-Louis Barrault, Intendant des Théâtre de France-Odéon (wo die *Domaine-Musical*-Abende stattfinden), hieß das Südwestfunkorchester willkommen und sprach kurz über dessen glänzende Karriere und bewundernswerte Tätigkeit im Dienste der zeitgenössischen Musik. Dann trat Pierre Boulez auf und dirigierte zuerst die „*Petite Musique de Nuit*“ von Roman Haubenstock-Ramati, ein sehr hübsches und dekoratives Stück (wie alles, was dieser Komponist schreibt), das sich mit großer Geschicklichkeit in die von der jungen Generation auf dem Gebiete der Strukturen und der Klangfarben unternommenen Versuche einreicht. Bei Werken solcher Qualität besteht darüber kein Zweifel mehr, daß diese Versuche die Laboratoriumsperiode überwunden haben und nun künstlerische und ästhetische Produkte von wirklichem Wert hervorbringen.

Die andere Neuheit dieses Konzertes war das „*Allelujah II*“ des jungen italienischen Komponisten Luciano Berio. Es ist gewiß eines der eigenartigsten und persönlichsten Werke, das man in Paris seit mehreren Monaten zu hören bekam. Wie es bei Berio üblich ist (und diesmal noch mehr denn je), stehen wir hier einer warmen, angespannten Musik gegenüber, deren Lyrik sich in allen Dimensionen des Werkes ausdehnt. Der Komponist breitet eine der glänzendsten, feinsten und freigiebigsten Klangpaletten aus, die man heute finden kann. Berios Qualitäten bekräftigen sich von Jahr zu Jahr: wie die meisten jungen italienischen Komponisten unserer Zeit, weist er große dynamische, sinnliche und dramatische Eigenschaften auf. Auf diesem Gebiet geht er sogar bis zur Überschwenglichkeit, was ganz in der Art und Tradition seiner Heimat liegt.

Den beiden Novitäten fügte Boulez noch drei große klassische Werke unseres Jahrhunderts an: „*Le Chant du Rossignol*“ von Strawinsky, die Orchestervariationen von Schönberg und die Orchestersuite aus dem „*Wunderbaren Mandarin*“ von Béla Bartók. In all diesen Werken, für die wir ziemlich eindrucksvolle Vergleichsmöglichkeiten haben, hat sich Boulez besonders gut bewährt, ja er hat sogar die Aufmerksamkeit der ihm feindlich gesinnten Landsleute erweckt. Ohne sich darauf spezialisiert zu haben, dirigierte Boulez wie ein alter Praktiker des Taktstocks, mit einer unglaublichen Sicherheit und Ungezwungenheit, aber vor allem mit einem Instinkt und einer Leidenschaft, die mitten ins Ziel treffen, das heißt in den Kern jeden Werkes. Seine vollkommene Kenntnis dieser äußerst verwickelten Partituren ist auffallend, und er gibt davon eine lockere und doch feste und bis ins letzte Detail ausgearbeitete Wiedergabe. Seit den großen Kapellmeistern, die heute internationale Podiumstars sind, hat man noch keine Persönlichkeit sich mit einem solchen musikalischen Feuer ausdrücken sehen.

Das Südwestfunkorchester stellte seine glänzenden Fähigkeiten in diesem äußerst schwierigen Programm

unter Beweis. In Werken, die von jedem Orchestermusiker verlangen, daß er ein Solist sei, in denen die klanglichen und technischen Möglichkeiten eines jeden Instruments bis in ihre letzten Konsequenzen ausgenutzt sind, erwies sich dieses Orchester als ein außerordentlich virtuoser, geschmeidiger und kohärenter Klangkörper. Anwesende Komponisten wie Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Jean-Louis Martinet, Olivier Messiaen und noch viele andere konnten nicht aufhören, die Vorzüge der Musiker aus Baden-Baden zu rühmen.

Das zweite Konzert des *Domaine Musical* war ein Kammermusikabend. Sein Held war der große italienische Flötist Severino Gazzelloni, der eine fast erdrückende Aufgabe hatte. Denn die Aufstellung langer Programme, die sowohl für das Publikum als auch für die Künstler ermüdend wirken, ist eine Liebessünde von Pierre Boulez.

Gazzelloni blies zuerst die französische Erstaufführung der „*Musique à deux dimensions*“ von Bruno Maderna, eine Art Konzert für Flöte und elektronisches Tonband, das sehr einfallsreich, sehr dekorativ und sehr reizend wirkt. Dann spielte Gazzelloni, von Marcelle Mercenier am Flügel begleitet, „*Le Merle noir*“ von Olivier Messiaen. Dieses Werk, wieder im „*Vogelstil*“ geschrieben, ist mit dem kürzlich erschienenen „*Catalogue d'oiseaux*“ eng verwandt. Im „*Merle noir*“ nutzt Messiaen sämtliche virtuellen Möglichkeiten der Flöte aus: Läufe, Triller, Staccati usw. Große Flötenkadenzen ahmen die verschiedenen Formen des Gesanges der Amsel nach, während kurze Klaviersequenzen die Dekoration oder, besser gesagt, die Landschaft, in der sich das Stück abspielt, andeuten.

Darauf folgte ein neues Werk von Alexander Goehr: „*Le Déluge*“ (Die Sintflut) op. 7, Kantate für Sopran Alt und Kammerensemble. Dieses, nach einem Text von Leonardo da Vinci komponierte Stück soll die Struktur eines Gemäldeprojekts beschreiben, und diese Beschreibung bildet ein „Muster von Projektion räumlicher Relativitäten in die Zeit“. Dieser Umstand beweist allein schon, daß Goehrs Partitur mit dem interessantesten Zweig der Forschungen der heutigen jungen Schule verwandt ist. Trotzdem schien mir diese Sintflut nicht sehr überzeugend, besonders deswegen, weil das Werk ziemlich arm an Erfindung ist, weil es einen formalen Charakter hat und die Keime eines gewissen Akademismus innerhalb dieser Stilart in sich trägt.

Dann bestieg Gazzelloni wieder allein das Podium und bot die französische Erstaufführung der „*Séquence*“ für Soloflöte von Luciano Berio. Nach der vorhergehenden Partitur, die leider keine Sintflut von Musik war, wirkte die „*Séquence*“ wie ein sprühender, von Musik und Einfallsreichtum überströmender Quell. Die „*Sonatine für Flöte und Klavier*“ von Pierre Boulez, ein älteres Werk, hat nach mehr als zehn Jahren nichts an Kraft und Erfindung eingebüßt. Schließlich wurde die „*Musique pour trois*“ von André Boucourechliev uraufgeführt. Dieses kurze Trio für Flöte, Klarinette und Cembalo zeugt von einer ziemlich seltenen Hörverfeinerung. Obwohl es gewisse Stellen gibt, die erkünstelt wirken können, gewisse Wendungen, die weder unerwartet noch natürlich sind,

sowie eine gewisse Schreibart „à la mode“, die manchmal unbeholfen wirken kann, ist dieses Werk sympathisch durch seine Klangversuche, seine instrumentalen Eigenschaften und seine feine Erfindung.

Neben den Veranstaltungen des Domaine Musical entwickelt sich in Paris eine andere Reihe Konzerte mit zeitgenössischer Musik, deren Schutzherr auch ein Theaterdirektor ist, und zwar Jean Vilar vom Théâtre National Populaire. Vilar hatte im vergangenen Jahr ein erstes musikalisches Experiment gewagt, indem er sein Publikum einige große klassische Werke des XX. Jahrhunderts (Schönberg, Debussy, Strawinsky, Bartók, Prokofieff, Messiaen usw.) hören ließ. Obwohl das Publikum des Théâtre National Populaire kein musikalisches Publikum ist, reagierte es bewundernswert auf dieses Experiment. Darum beschloß Vilar, in dieser Saison moderner und kühner zu werden. Bis jetzt fanden zwei Konzerte statt mit Werken sehr verschiedener ästhetischer Tendenzen, denn das Prinzip dieser Veranstaltung ist, einem unvoreingenommenen Publikum sämtliche lebendigen und gültigen Richtungen, die heute in der Welt herrschen, vorzuführen. Werke, die eher konservativ sind, werden neben avantgardistische Kompositionen gestellt sowie neben Werke, die sich zwischen beiden Extremen befinden. So bestand das Programm des ersten dieser im Palais de Chaillot stattfindenden Abende aus der „Romance de la Garde Civile“ (französische Erstaufführung eines Teiles der „Epitaphe pour Garcia Lorca“ von Luigi Nono), den „Variationen für Streicher und Blechbläser“ von Marcel Mihalovici, dem „Konzert für Flöte, Violine und Orchester“ von Darius Milhaud und den „Variationen und Fuge über ein Thema von Purcell“ von Benjamin Britten. Das zweite Konzert bot das Klavierkonzert von Jean Rivier, den elektronischen „Omaggio a Joyce“ von Luciano Berio, die „Figures Sonores“ von Yorisuné Matsudaira und die „Quatre Essais“ von Tadeusz Baird.

Das Interesse dieses Experiments beruht in der Feststellung, daß das Publikum, dessen musikalische Kultur sehr gering ist, das fast nie in ein Konzert geht und dadurch weder schlechte noch gute Hörgewohnheiten hat, auf die avantgardistischen Werke besser reagiert als auf die mehr oder weniger neoklassischen. So bekam Nonos Werk einen sehr herzlichen Beifall, obwohl es in Wirklichkeit eines der am schwierigsten anzuhörenden in beiden Programmen war. :

Im Laufe der letzten Wochen fand in Paris noch eine dritte Veranstaltung zeitgenössischer Musik statt: der von der Stadt Divonne-les-Bains organisierte Kompositionswettbewerb. Obwohl die Ergebnisse dieses Concours uns diesmal nichts Sensationelles offenbarten, so ist es doch nicht uninteressant, davon zu sprechen. Divonne-les-Bains ist ein Kurort, der sich in der Savoie, nicht weit von Genf befindet. Diese Stadt veranstaltet jedes Jahr einen Wettbewerb, dessen erster Preisträger außer einer nicht zu unterschätzenden Geldsumme einen sechsmonatigen Aufenthalt im Kurhotel gewinnt, so daß er während dieser Zeit ohne Sorgen arbeiten kann. Das Thema des Wettbewerbs war diesmal die Komposition eines Kammermusikwerks für Flöte, Harfe, Violine, Bratsche und Violoncello. Die aus einem Dutzend Komponisten aller Richtungen zusammengestellte Jury verlieh den ersten Preis Marcel Boruziak (Frankreich) für ein Divertimento, das ziemlich schwach, dürrig, konventionell ist, jeder personellen Erfindung entbehrt und an alles erinnert, was in den dreißiger Jahren zwischen Jacques Ibert und Albert Roussel geschrieben worden ist. Das Gesamtniveau der Einsendungen war überhaupt so niedrig, daß die Musikkritiker, die neben der Komponistenjury auch einen Preis verleihen sollten, davon absahen. Die Kritikerjury stellte aber eine Rangordnung der vier Letzten auf, um ihre Mißbilligung zu zeigen. Merkwürdigerweise schnitt dabei der Preisträger der Komponisten als schlechtester ab. Die drei anderen waren Friedrich Metzler (Deutschland), dessen Quintett solid aufgebaut ist, der sich aber gar nicht darum kümmerte, die Klangmöglichkeiten der fünf vorgeschriebenen Instrumente vernunftgemäß zu verwenden; Giorgio Ferrari (Italien), der in seiner Sonate Concertante ganz geschickt die fünf Instrumente zu verwenden weiß, etliche Ansätze von Aufbau und Satz andeutete, aber dessem Werk es an Persönlichkeit und Erfindung mangelt; Reynald Giovaninetti (Frankreich), dessen Quintett einen zu auffallenden Neo-Ravelismus an den Tag legt. Es ist wirklich bedauerlich, daß an diesem Wettbewerb, der einem jungen Komponisten die Möglichkeit gibt, mehrere Monate ohne materielle Sorgen zu arbeiten und innerhalb des Musikfestes von Divonne-les-Bains aufgeführt zu werden, keine originellen Talente teilnahmen.

Claude Rostand

Aus dem Französischen von Pierre Stoll

RIEMANN MUSIKLEXIKON

12. Auflage, neu bearbeitet und hrsg. von W. Gurlitt · B. Schott's Söhne, Mainz

Fordern Sie den Prospekt an!

Eine Königin fördert die Avantgarde

Von Genf führt die Autostraße am Südufer des Sees in nordöstlicher sanfter Kurve durch die „Zone franche“ in der Richtung nach Thonon und zu den berühmten Quellen von Evian. Es ist die stillere Seite des Tals, in die sich Frankreich und die Schweiz als gute Nachbarn teilen. Zehn Kilometer von Genf liegt die Ortschaft Gy; der schwarze „403“, der sich in flinker Fahrt durch den Herbstnebel bewegt hatte, nahm eine südliche Seitenstraße und fuhr in geisterhafter Dämmerung durch Parkwege. Ein Tor, ein weiträumiger Hof. Wir hielten vor dem kleinen Schloß Merlinge.

Seit ein paar Jahren waren regelmäßig die Einladungen zu den „Concerts de Merlinge“ gekommen, geschmückt mit einer Tuschzeichnung von Théodore Strawinsky, die sonnenüberstrahlte mythologische Figur zeigend, die mit einer Lampe in die Welt leuchtet. Der französische Text gab kund, daß Ihre Majestät die Königin Marie-José zu einem Konzert mit moderner Musik einlade. Autobus an der Station Rive. Straßenanzug.

Schon die ersten beiden Programme fielen auf. Sie zeigten Tendenz und künstlerisches Niveau so ungewöhnlicher Art, daß man Lust bekam, dabeizusein. Am ersten Abend spielte das New Yorker Juilliard-Quartett Anton v. Weberns opus 5 und Arnold Schönbergs drittes Quartett opus 30; danach wurde der Webern wiederholt. Im zweiten Konzert gab es zwei Aufführungen von Pierre Boulez' „Marteau sans maître“ mit dem Pariser Ensemble des Domaine Musical unter Leitung des Komponisten. Auch das sechste Konzert gehörte ganz Boulez, der mit Yvonne Loriod seine „Structures“ und allein eine „Constellation“ aus seiner dritten Klaviersonate als Uraufführung spielte.

Zwei Abende brachten Quartette von G. F. Malipiero, Constantin Regamey, Hans Werner Henze und Bruno Maderna, gespielt von Winterthurer Musikern und den Parrenin-Leuten aus Paris. Das Berliner Drolc-Quartett, der Bariton Derrik Olsen und der Pianist Mario Saberno brachten Schönbergs „Ode an Napoleon“ und das Vierte Quartett von Conrad Beck. In den letzten beiden Konzerten hörte man Werke von Luigi Dallapiccola und Luigi Corrales, Schönberg, Berg und Webern.

So ungewöhnlich wie die Programme ist auch der Rahmen, in dem sie sich abspielen. Etwa dreihundert Gäste aus der Schweiz, Frankreich, Italien und Deutschland zeigen die streng persönliche Einladungskarte vor. Es sind überwiegend Künstler. Gelehrte. Intellektuelle, meist solche, die — wie Alfred Cortot — am Genfer See leben. Die königliche Gastgeberin liebt diese Art von Gesellschaft. Marie-José ist die letzte Königin von Italien, als Prinzessin des belgischen Königshauses geboren, musikliebend wie ihre Mutter Elisabeth, die bei Eugène Ysaÿe Violine studiert hat. Sie selbst spielt

Klavier, hat ein Repertoire von Bach bis Ravel und möchte die Musik ihrer Zeit so gründlich kennenlernen wie möglich. Sie hört nicht nur am Abend die schwierigsten Stücke zweimal an, sondern liest sie auch vorher bei der Generalprobe, die nachmittags in Merlinge stattfindet, mit. Neben ihren musikalischen Liebhabereien hat sie gründliche wissenschaftliche Studien als Historikerin getrieben. Ihre Arbeiten über das Haus Savoyen sind in Buchform bei Albin Michel in Paris erschienen; für den ersten 425 Seiten starken Band hat kein Geringerer als Benedetto Croce das Vorwort geschrieben.

Eine kleine Gruppe von Genfer Musikern gehört zu dem engeren Kreis um die Königin. Ihr Berater bei den Concerts de Merlinge ist André F. Marescotti, Schüler von Roger-Ducasse, Autor von Oratorien und Balletten, seit einigen Jahren in der Entwicklung einer sehr selbständigen, harmonisch fundierten Zwölftontechnik begriffen.

Die bemerkenswerte Herrin von Merlinge aber begnügt sich nicht mit Hauskonzerten. Sie will talentierte Musiker tätig fördern und hat einen „Kompositionspreis Königin Marie-José“ gestiftet. Er wird zum ersten Male im November 1960 verliehen werden und beträgt 7000 Schweizer Franken für ein Streichquartett mit Singstimme. Die Komponisten müssen unter 50 Jahren alt sein. Der Jury werden Partituren und Tonbandaufnahmen eingereicht.

Merlinge ist ein Symptom. Es gibt heute in der Welt ein paar durch Geburt und Schicksal ausgezeichnete Menschen, die sich nicht mit dem Routineleben ihrer Klassentradition begnügen. Sie suchen die Verbindung mit den exponiertesten Formen des Zeitgeistes. Man kennt die tätige Förderung, die in Donaueschingen die moderne Musik durch den Prinzen Fürstenberg erfahren hat, man weiß, wie großzügig die Hohenlohe-Langenburgs ihr Schloß Weikersheim für die Musikalische Jugend Deutschlands zur Verfügung stellen. In Merlinge ist der Kontakt noch enger, die Verbindung zwischen der königlichen Mäzenin und den schöpferischen Ideen noch geistiger.

Eliten sind rar geworden. Ohne sie aber ist die Lösung der immer mehr sich komplizierenden Probleme innerhalb der modernen Künste nicht möglich. Der Weg von Merlinge erscheint mir wichtig als einer der denkbaren Wege zur Elitenbildung.

H. H. Stuckenschmidt

Rolf Liebermanns Pläne

Unter dieser Überschrift berichtete K. W. in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“:

George Balanchine ist zum erstenmal für eine Einstudierung an einer deutschen Musikbühne verpflichtet worden. Der amerikanische Ballettmeister wird für

einen Tanzabend nach Werken von Tschaikowsky, Hindemith, Bach und Gounod im Oktober an der Hamburgischen Staatsoper verantwortlich zeichnen. Intendant Rolf Liebermann gab aus Anlaß der deutschen „Aniara“-Premiere zahlreichen in- und ausländischen Musikkritikern eine Vorschau auf das Programm der Staatsoper in der nächsten Saison. Sie steht deutlich im Zeichen einer verstärkten Bemühung um das Tanztheater in Hamburg, wie neben dem Engagement von Balanchine die Neuverpflichtung der Primaballerina Maria Fris und von Rainer Köchermann für das Hamburger Ballett zeigt. Sie tanzen die Titelrollen in Prokofieffs Ballett „Romeo und Julia“, das Peter van Dijk im übernächsten Mai einstudieren wird. Als deutsche Erstaufführung steht Benjamin Brittens „Sommer-nachtstraum“ (Regie: Günther Rennert) auf dem Programm. Diese Deutschlandpremiere im Februar bildet

den Auftakt einer Woche „Musiktheater der Gegenwart“, die außerdem mit Bühnenwerken von Alban Berg („Wozzeck“ und „Lulu“), Igor Strawinsky („Oedipus Rex“), Arthur Honegger („Antigone“), Rolf Liebermann („Schule der Frauen“), Karl-Birger Blomdahl („Aniara“) und Hans Werner Henze („Der Prinz von Homburg“) wohl zum erstenmal in dieser Breite die Repertoire-Bildung zeitgenössischer Werke an einer einzigen deutschen Musikbühne repräsentativ herausstellt. Als weitere Premiere der Hamburger Spielzeit sind vorgesehen: „Die Hochzeit des Figaro“ (Hans Schmidt-Isserstedt/Günther Rennert), „Hoffmanns Erzählungen“ (Georg Solti/Leopold Lindtberg) und als gleichsam krönender Abschluß eine wahrscheinlich zweisprachige Einstudierung von Debussys „Pelléas und Mélisande“ durch Oskar Waelterlin unter der musikalischen Leitung von Ernest Ansermet.

Neue Noten

Werner Egk: „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“ für Tenorsolo, Chor und Orchester (Studienpartitur Edition Schott, Mainz)

Werner Egks Oratorium, dessen Text auf eine indische Legende von einem armen Bauern zurückgeht, der all seinen Feinden und Schicksalen mit „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“ begegnet, kommt den Chorvereinigungen entgegen, die nach nicht allzu schwierigen weltlich-volkstümlichen Aufgaben Ausschau halten. Das Sujet besitzt fröhlich-anekdoteschen Charakter, und der Chorsatz ist meist homophon, wobei es darauf ankommt, den Vortrag der Handlung möglichst dramatisch-lebendig zu entfalten. Der vierstimmige Chorsatz ist von den Instrumenten auch an denjenigen Stellen vorzüglich gestützt, da das Orchester raffiniert instrumentiert erscheint. Erlesene Instrumentalkombinationen umgeben die Tenorsoli, die aus einer reizvollen Synthese von ario-sem und rezitativischem Stil gestaltet sind. Eine heitere, östliche Weisheit durchzieht dieses neue, eine gute Stunde dauernde Oratorium, das auf wenig gebräuchliche fünf-, sechs-, sieben- und achttönige Tonleitern aufgebaut ist. Das Werk, der Wiener Konzerthausgesellschaft gewidmet, stellt die Wiederaufnahme einer Komposition der zwanziger Jahre dar, deren jugendlich-persönliche Diktion Egk durch diese Bearbeitung wesentlich vertiefen konnte.

E. Lt.

Hermann Schroeder: Klaviertrio Werk 33 (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz)

Der „klassischen“ Besetzung entspricht die Konzeption der Großform nach frühklassischem Vorbild: sonatisches Allegro mit Grave-Einleitung, lyrisch-meditativer Mittelsatz, Rondofinale. Erweiterte Tona-

lität von modalem Charakter, freie Polyphonie und Quartenharmenik bilden die satztechnische Basis; geistiger Motor ist das Spielmusikideal der zwanziger Jahre. Steht das Trio also völlig auf dem Boden dessen, was an der Neuen Musik bereits historisch ist, gibt es auch keinerlei Symptom für den aktuellen Stand der Kompositionspraxis, so wird man an seinen Vorzügen dennoch nicht ohne Beachtung vorbeigehen. Solidität des Handwerks, Klarheit der Faktur und musikantischer Zug, nicht zuletzt auch ein dankbar instrumentalgerechter Satz bei mittlerem Schwierigkeitsgrad bieten viele Anreize für Spieler, die Zeitgenössisches dem Modernen vorziehen.

-ler

Hermann Reutter: Sechs späte Gedichte der Ricarda Huch für eine mittlere Singstimme und Klavier (B. Schott's Söhne, Mainz)

In der expressiven Gewichtsverteilung zwischen Meditation, Humor, nächtlicher Vision und leidenschaftlicher Anklage sorgfältig abgewogen, reiht das Werk klug disponierte Kontraste zur innerlich geschlossenen Folge. Wie die Lyrik der Ricarda Huch im Traditionszusammenhang der Romantik steht, so bricht in der Vertonung Reutters trotz emanzipierter Dissonanz und häufig hochdifferenzierter Harmonik die geistige Bindung an die Liedkunst des letzten Jahrhunderts bisweilen durch, besonders in der vokalen Faktur des vierten Liedes („Feuersalamander“). Auch in diesem Zyklus zeigt sich, wie bei vielen Gesangswerken Reutters, zwischen Wortinhalt und Klanggebärde völlige Deckungsgleichheit, die durch gelegentliche illustrative Momente im Klaviersatz unterstrichen wird.

—sl—

**internationale gesellschaft für
neue musik**



**34. weltmusikfest 10. bis 19. juni
köln 1960**

feierliche eröffnung

freitag, 10. juni

11.00 uhr, güldenich

das güldenich-orchester der
stadt köln

leitung: günter wand

anton webern

5 sätze für streichorchester

arnold schönberg

5 orchesterstücke op. 16

1. kammerkonzert

samstag, 11. juni

17.00 uhr, funkhaus

gertie harlent, sopran

marie-thérèse cahn, alt

alfons holte, bariton

heiner horn, baß

david tudor, klavier

der kölnner rundfunkchor

leitung: chordirektor

bernhard zimmermann

der kammersprechchor zürich

leitung: ellen widmann und fred barth

dirigent: mauricio kagel

luigi nono

cori di didone
für gemischten chor und schlag-
zeug

mauricio kagel

anagrama
für 4 soll, sprechor und
kammerensemble
uraufführung

karlheinz stockhausen

kontakte
für elektronische Klänge und
4 instrumentalisten
uraufführung

1. orchesterkonzert

sonntag, 12. juni

11.00 uhr, funkhaus

ulrich koch, viola

das südwestfunk-orchester

leitung: hans rosbaud

gunther schuller

spectra

europäische uraufführung

poem

für bratsche und kammerorchester

uraufführung

karel husa

skolion

uraufführung

milko kelemen

peter schat

mosaik

für orchester

deutsche uraufführung

darius milhaud

VIII. symphonie

**sonderkonzert
des südwestfunks**

montag, 13. juni

20.00 uhr, funkhaus

eva-maria rognier, sopran

das südwestfunk-orchester

leitung: hans rosbaud und

pierre boulez

ingvar lidholm

motus=colores

komposition für orchester

uraufführung

luciano berio

quaderni per orchestra (I)

uraufführung

pierre boulez

pli selon pli

(portrait de mallarmé)

uraufführung

2. orchesterkonzert

dienstag, 14. juni

20.00 uhr, funkhaus

geneviève joy, klavier

das kölnner rundfunk-sinfonie-
orchester

leitung: michael gielen

argyris kounadis

chorikon

für orchester

uraufführung

roger sessions

IV. symphonie

europäische uraufführung

niccolò castiglioni

après ludes

per orchestra

uraufführung

marius constant

konzert nr. 1

für klavier und orchester

deutsche uraufführung

wlodzimierz kotoński

musique en relief

2. kammerkonzert

mittwoch, 15. juni

17.00 uhr, funkhaus

ilse hollweg, sopran

stein andersen, klavier

alloys und alfons kontarsky, klavier

das novák-quartett

oedoen partos

maqamat

für flöte und streichquartett

europäische uraufführung

klaus huber

„auf die ruhige nachtzeit“

kantate für sopran, viola, flöte

und cello

deutsche uraufführung

arthur berger

streichquartett 1958

europäische uraufführung

isang yun

drittes streichquartett

uraufführung

finn mortensen

fantasie und fuge für klavier

deutsche uraufführung

henri pousseur

mobiles

für zwei klaviere

**sonderkonzert des
westdeutschen rundfunks****donnerstag, 16. juni**
20.00 uhr, funkhaus

gloria davy, sopran
lothar faber, oboe
der kölnener rundfunkchor,
chordirektor bernhard zimmermann
das kölnener rundfunk-sinfonie-orchester
leitung: alberto erede

giselher klebe

omaggio
op. 33
für großes orchester
uraufführung

alban berg

der wein
konzertarie
für sopran und orchester

wolfgang fortner

aulodie
musik für oboe und orchester
uraufführung

luigi dallapiccola

canti di liberazione
für gemischten chor und orchester

**sonderkonzert des
norddeutschen rundfunks****freitag, 17. juni**
20.00 uhr, funkhaus

margrit weber, klavier
edith lang, sopran
herbert brauer, bariton
der chor des norddeutschen rundfunks
einstudierung: max thurn
der rias-kammerchor, berlin
einstudierung: günter arndt
das sinfonieorchester
des norddeutschen rundfunks
leitung: hans schmidt-isserstedt

karl birger blomdahl

floriture
für orchester
uraufführung

igor strawinsky

movements
for piano and orchestra
europäische uraufführung

boris blacher

requiem
für sopran- und baritonsolo,
chor und orchester
deutsche uraufführung

3. kammerkonzert**samstag, 18. juni**
16.00 uhr, funkhaus

eugenia zareska, alt
eskild rask nielsen, tenor
hans-otto kloose, bariton
ein instrumentalensemble
der kgl. kapelle kopenhagen
der rias-kammerchor, berlin
einstudierung: günter arndt
das rheinische kammerorchester
leitung: mauricio kagel

peter maxwell davies

ricercar und doubles
europäische uraufführung

bengt hambræus

introduzione — sequenze — coda
für drei flöten, glocken und
schlagzeug
deutsche uraufführung

herbert eimert

selektion I
für 4 lautsprechergruppen
uraufführung

bernhard lewkovitch

cantata sacra
für tenor und sechs instrumente
deutsche uraufführung

leni alexander

de la muerte a la mañana
kantate für bariton, frauendor,
12 instrumente und schlagzeug
uraufführung

xavier benguerel

kantate
für eine altstimme, chor, schlag-
zeug und 7 Bläser
deutsche uraufführung

3. orchesterkonzert**sonntag, 19. juni**
11.00 uhr, funkhaus

adolf scherbaum, trompete
das sinfonieorchester
des norddeutschen rundfunks
leitung: ernest bour

matthijs vermeulen

VI. symphonie
„les minutes heureuses“
deutsche uraufführung

bernd alois zimmermann

konzert für trompete und
orchester

györgy ligeti

apparitions
für orchester
uraufführung

karl amadeus hartmann VII. symphonie

woche**des zeitgenössischen musiktheaters
der städtischen Bühnen köln**

freitag 19.30 uhr	10. juni	sergej prokofieff	der feurige engel deutsche uraufführg.
samstag 20.00 uhr	11. juni	alban berg	wozcek
sonntag 19.30 uhr	12. juni	bartók strawinsky	ballettabend
montag 19.30 uhr	13. juni	nicolas nabokov	der tod des grigori rasputin
dienstag 19.30 uhr	14. juni	sergej prokofieff	der feurige engel
mittwoch 20.00 uhr	15. juni	igor strawinsky maurice ravel	die nachtigall das kind und die zau- berwelt (l'enfant et les sortilèges)
donnerst. 19.30 uhr	16. juni	alban berg	wozcek
freitag 19.30 uhr	17. juni	igor strawinsky maurice ravel	die nachtigall das kind und die zau- berwelt (l'enfant et les sortilèges)
samstag 19.30 uhr	18. juni	sergej prokofieff	der feurige engel
sonntag 20.00 uhr	19. juni	wolfgang fortner	bluthochzeit

ARNOLD SCHOENBERG*Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*

Aus dem Englischen übertragen von Erwin Stein

200 Seiten · 172 Notenbeispiele · Edition Schott 4210 · Ganzleinen DM 18,—

NOTIZEN

Zum Gedächtnis

Kurz nach Vollendung seines 81. Lebensjahres starb am 30. März Joseph Haas in München, wo er von 1921 bis 1950 an der Akademie der Tonkunst gewirkt hat. Haas gehörte jener Komponistengeneration an, die das Erbe der deutschen Spätromantik antrat und die Entwicklung der Neuen Musik miterlebt hat. So kam er in den zwanziger Jahren auch nach Donaueschingen, um zusammen mit Heinrich Burkhard, Eduard Steuermann und Paul Hindemith die ersten Kammermusikfeste zu leiten.

Bühne

Herbert von Karajan hat die Westberliner Städtische Oper eingeladen, im Herbst 1960 mit „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg in der Wiener Staatsoper zu gastieren.

„Paeon“ heißt das neue elektronische Ballett, dessen Uraufführung Tatjana Gsovsky in Berlin vorbereitet. Das Tonband entstand nach der musikalischen Konzeption von Remi Gassmann in dem elektro-akustischen Studio von Oskar Sala.

Das Repertoire der Wiener Staatsoper soll in der nächsten Saison durch das Ballett „Prinzessin Turandot“ von Gottfried von Einem erweitert werden. Choreographie: Herbert Ross; Bühnenbild: Salvador Dalí.

Rundfunk

„L'Asino d'oro“ (Der goldene Esel) für Bariton und Orchester von Gian Francesco Malipiero wurde im Dritten Programm der Radiotelevisione Italiana uraufgeführt.

Hans Schmidt-Isserstedt, Chefdirigent des Symphonie-Orchesters des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, beging am 5. Mai seinen 60. Geburtstag.

Der Südwestfunk Baden-Baden erteilte dem niederländischen Komponisten Guillaume Landré den Auftrag, ein Konzert für Baßklarinette und Orchester zu schreiben.

Fernsehen

Duke Ellington schrieb die Musik zu dem „Shakespeare-Ballett“, das nach einer Idee von Joachim Ernst Berendt von Maurice Béjart entworfen wurde. Eine Aufzeichnung des Deutschen Fernsehens wird im September über den Südwestfunk gesendet.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln zeigte eine eindrucksvolle Fernsehsendung der „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ von Arthur Honegger. Die musikalische Leitung hatte Paul Sacher.

Musikerziehung

Hans Werner Henze hält einen Kompositionskursus vom 30. Mai bis 19. Juni ab, zunächst in der Hochschule für Musik Köln, vom 7. Juni an auf Schloß Brühl.



Pirastro
SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

Das Studio für Neue Musik an der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt (Leitung: Gustav Lenzewski) konnte zusammen mit der Frankfurter Sektion der IGMM im Winter 1959/60 eine Reihe von Kammerkonzerten und Vorträgen veranstalten: „Anweisungen zum Hören Neuer Musik“ (Theodor W. Adorno); „Der neueste Stand der Entwicklung zur elektronischen Musik“ (György Ligeti); „Die verschiedenen Wege in der Neuen Musik“ (Gustav Lenzewski).

Kunst und Künstler

Wolfgang Steinecke, unser langjähriger Mitarbeiter, der sich als Musikschriftsteller und Leiter des Kraichsteiner Musikinstituts große Verdienste um die avantgardistische Musik erworben hat, wurde am 22. April fünfzig Jahre alt.

Der mit 5000 Mark dotierte Wuppertaler Kunstpreis für das Jahr 1959, der den Namen Eduard-von-der-Heydt-Preis trägt, wurde geteilt. Die eine Hälfte ist dem 1933 in Wuppertal geborenen Komponisten Ingo Schmitt zuerkannt worden.

Hermann Reutter arbeitet an einer Sinfonie für Streicher, die im Rahmen der XI. Internationalen Musiktage in Konstanz (19. Juni bis 15. Juli) uraufgeführt werden soll.

Ernst Krenek wurde zum ordentlichen Mitglied des American Institute of Arts and Letters und zum Ehrenmitglied der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien ernannt. Die internationale Stiftung Mozarteum hat ihn eingeladen, Anfang 1961 einen Kompositionskurs abzuhalten.

Der in Oxford lebende Musikwissenschaftler und Komponist Egon Wellesz erhielt das Große Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich.

Der amerikanische Komponist Roger Sessions arbeitet an einer neuen Oper „Montezuma“.

Anfang Juli wird die „Sonata für Orchester“ uraufgeführt, die Conrad Beck für die 500-Jahr-Feier der Universität Basel geschrieben hat.

Verschiedenes

Die Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 1960 finden am 15. und 16. Oktober statt. Vorgesehen sind zwei Konzerte und eine Matinee. In den beiden Konzerten werden ausschließlich Uraufführungen gespielt. Die Ausführenden sind das Prager Novák-Quartett, das Bläserquintett des Südwestfunks und das Südwestfunkorchester unter der Leitung von Hans Rosbaud.

Auf dem Programm des XXIII. Maggio Musicale Fiorentino (10. Mai bis 30. Juni) stehen auch drei moderne Einakter: „La Danza di Salomè“ (Roberto Lupi), „Il Mantello“ (Luciano Chailly); „Una Notte in Paradiso“ (Valentino Bucchi).

Nachtrag zum Januarheft: Die Notenbeispiele des Aufsatzes „Serielles Cembalokonzert aus dem Morgenland“ von Hilmar Schatz (RECITATIVO ED ARIA von Roman Haubenstock-Ramati) wurden der Studienpartitur des Werkes, erschienen bei Israeli Music Publications Limited, Tel Aviv, entnommen (Auslieferung für Deutschland: Otto Junne, Wiesbaden).

Der Beitrag „Marginalien zur Homburg-Partitur“ von Diether de la Motte ist ein Vorabdruck aus seiner demnächst im Verlag B. Schott's Söhne Mainz, erscheinenden Schrift „Der Prinz von Homburg von Hans Werner Henze. Ein Versuch über die Komposition und den Komponisten“.

Diesem Heft sind Prospekte beigelegt, die auf die „Berliner Festwochen“, die „Internationalen Musikfestwochen“ in Luzern und das „22. Internationale Musikfest“ in Straßburg hinweisen.

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

Neuerscheinungen:

KLAVIERWERKE

G. FRANCESCO MALIPIERO DM
Cinque studi per domani 4,—

WALTER LANG
Klaviersonate II op. 70 6,—

TASCHENPARTITUREN

HANNS JELINEK
Parergon op. 15b 5,—

DIMITRI SCHOSTAKOWITSCH
The Golden Age (Ballettsuite) 6,—

UNIVERSAL EDITION

JOHANN NEPOMUK DAVID
Melancholia op. 53

Musik f. Bratsche u. Kammerord. Studienpart. DM 8,—
BREITKOPF & HÄRTEL - WIESBADEN

Sie kennen sich aus mit

RUDOLF KLOIBER
TASCHENBUCH DER OPER
5. Auflage
944 Seiten, 32 Seiten Bühnenbilder,
Ganzleinen, mehrfarbiger Schutzumschlag,
trotzdem nur DM 12,50

Sie werden informiert über:
PERSONEN · HANDLUNG · MUSIK
TEXTDICHTUNG · ENTSTEHUNG

Die Presse schrieb:
... ein Kompendium der Oper. Ihm ist kein
Opernführer an die Seite zu stellen... ein mo-
derner Opernführer, wie man ihn bisher ver-
misst hat...

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

Soeben gedruckt erschienen!

Giselher Klebe

Die Ermordung Cäsars

Oper in einem Akt

Text nach Shakespeare in der Übersetzung von
August Wilhelm von Schlegel vom Komponisten

Klavierauszug DM 20,— · Textbuch DM 1,50

Uraufführung: 20. September 1959
Städtische Bühnen Essen

BOTE & BOCK · BERLIN · WIESBADEN

Soeben erschienen

Soulima Strawinsky

Klaviermusik für Kinder

2 Hefte EP 6127/28 je DM 3,—

C. F. PETERS · FRANKFURT

Reihe junger Komponisten

Wilhelm Killmayer

Divertissement für Orchester
Kammermusik für Jazzinstrumente
Le petit Savoyard
französische Volkslieder
für Sopran und 7 Instrumente

Jacques Wildberger

Quattro pezzi per pianoforte
Concentrum für Cembalo
Trio per oboe, clarinetto e fagotto
Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello
Zeitebenen für 6 Instrumente und Schlagzeug
Divertimento für Klavier und Orchester
Intensio — Centrum — Remissio für großes Orchester
Journaux — Ballettsuite
Ihr meint, das Leben sei kurz...
Kantate für gemischten Chor und 10 Instrumente

edition modern

Musikverlag Hans Wewerka, München, Walhallastraße 7

Zukunftsichere Elektronenorgeln

nur vom ersten europäischen Fachgeschäft für Haus,
Schule und Orchester!

Verlangen Sie bitte Vorführung — Katalog!

FELIX KRIEN, Elektronenorgel-Haus

ERFELD-UERDINGEN

Am Rheintor 5 · Tel. 4 02 06

Sie sollten Ihr kostbares

STREICHINSTRUMENT

vor dem gefährdeten Holzwurm retten!

Nehmen Sie deshalb nur das international geschützte und
seit über 30 Jahren bestbewährte Präparat

VIOL zur Pflege und Reinigung.

Verlangen Sie es in Ihrem Musikhaus!
Geigenbaumeister R. Paulus, Freiburg i. Br.

STUDIO FÜR NEUE MUSIK VIELBRUNN

Karlheinz Nürnberg, Cd.

hält seine Wochen-Kolloquien 1960 »Einführung in der Neuen Musik für junge Musiker«
in Amorbach-Unterfranken

Der Kursus besteht aus: 1. Einführung in der Neuen Musik
2. Raumgestaltung, elektroakustische und schallwissenschaftliche
Grenzprobleme
3. Neue Kompositionen in der Neuen Musik — Förderung junger
Komponisten

Auskunft und Broschüre:

Sekretariat: Deutscher Hof, Löhrstraße 46, Amorbach-Unterfranken, Telefon 263

Vi preghiamo di riferirsi sempre alla nostra rivista.

Joseph Haas

Mit der gesamten musikalischen Welt trauert auch der Verlag Schott um Joseph Haas. Er war der älteste Freund des Hauses und mit den Inhabern in Treue persönlich verbunden. In den bald vierzig Jahren gemeinsamer Arbeit hat er sein gesamtes Schaffen dem Verlag anvertraut.

Der Heimgang dieses außerordentlichen Menschen reißt auch für den Verlag eine schmerzhaft Lücke auf. Das Denkmal, das er sich mit seinem Werk gesetzt und dessen Pflege er dem Hause Schott anvertraut hat, soll der gesamten musikalischen Welt sichtbar bleiben. Der Verlag betrachtet es als seine besondere Aufgabe, dafür einzutreten.

B. SCHOTT'S SÖHNE

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN

MUSIK · TANZ · SCHAUSPIEL · SPRECHEN

gegr. 1927

Direktor: GMD Prof. H. Dressel

SOMMERAKADEMIE 1960

für das zeitgenössische Kunstschaffen

vom 3. bis 15. Juli 1960

unter Mitwirkung von Prof. Dr. Siegfried Borris, Berlin, Prof. Dr. Erich Doflein, Freiburg i. Br., Dr. Wörner, Essen, Strauß=Quartett, Basel, Else C. Kraus (Klavier), Werner Krotzinger, (Violine), Klaus Storck (Cello), Detlef Kraus (Klavier), Irma Zucca-Sehlbach (Klavier)

Europäisch-Amerikanische Sommerkurse für den Bühnentanz

vom 3. bis 24. Juli 1960

Dozenten: Kurt Jooss, Erich Heubach, Albrecht Knust, Anna Markard-Jooss, Trude Pohl, Gisela Reber, Anne Wolliams, Anke Roth

Gastdozenten aus USA: Mary Hinkson, Dozentin der Juilliard School of Music, New York (Moderner Tanz)

Eugene Luigi, New York, Tanzmeister des American Jazz

Anthony Tudor, Direktor der Ballettschule der Metropolitan Opera, New York (Klassischer Tanz und Choreographie)

Auskunft, Anmeldung, Sonderprospekte durch die Verwaltung der Schule, Essen-Werden, Abtei, Telefon: 49 24 51/53

Pressestimmen:

Bedeutsame sinfonische Uraufführung

Johann Nepomuk Davids „Magische Quadrate“ unter Hubert Reichert im Musica-viva-Konzert, Recklinghausen, am 23. April 1960

Weit über den lokalen Rahmen hinaus gab GMD Hubert Reichert dem Musica-viva-Konzert Glanz und Bedeutung durch eine technisch und musikalisch bezaubernd durchgeformte, intensive Uraufführung von Johann Nepomuk Davids dreisätziger symphonischer Fantasie „Magische Quadrate“. Mit dem in beispielhafter Form musizierenden Westfälischen Sinfonieorchester erspielte er dem anwesenden Komponisten, der Dirigent und Orchester gebührend am herzlich-stürmischen Beifall teilhaben ließ, einen starken Erfolg. Man darf ruhig von einem vollgewichtigen musikalischen Ereignis sprechen.

(Westdeutsche Allgemeine Zeitung)

Ein artistisch-konstruktives Zufallsspiel wird man dem polyphonen Gotiker von heute nicht zutrauen dürfen. Was, musikalisch gesehen, trotz magischer Bestimmung dennoch Zufall ist, im Saturn-Quadrat für den ersten Satz der Kabbala entnommen, im zweiten Satz nach dem vierstelligen Quadrat über Dürers gewaltigem „Melen-colia“-Engel orientiert, im dritten Satz nach dem von diesem abgeleiteten Hexen-Einmaleins in Goethes „Faust“ — durchdringt des Komponisten starke Inspiration und Phantasie, faßt sein souveränes Formbewußtsein wieder in die polyphone Ordnung zusammen. Doch besagen Name und Zeichen nicht etwa Programm-Gegenständlichkeit, Bild oder Farbe! Das Ganze ist stark bewegte Ausdrucksmusik, sparsam, aber interessant instrumentiert und formal so bewußt wie erfinderisch in der auch vom Gefühl geleiteten Ordnung gehalten, immer in der starken Spannung bleibend. Der kurze erste Satz wie ein gotisches Engelskonzert in sternenferner Stille, mit herbe eingesetzten Holzbläserstimmen und stark steigenden Posaunentönen.

Der großartig ausgeweitete Mittelsatz ist ein beredtes Spiel mit Formen und Instrumenten, gregorianischen Motiven, Tanzrhythmen und hymnisch-monumentalen Bläserhöhepunkten. Der dritte Satz wie Hexenspuk und Teufelswerk in harten Streicherpassagen und scharf charakterisierender Bläserführung, ein nerviger, erregender Diskurs um entscheidende Dinge, für sich allein die wesensverwandte „Faust“-Musik. Hier wird gegen den Schluß auch der Streicherton schwirrender inmitten der sonstigen entsinnlichten Sphäre, und ein paar mephistophelische Saxophontöne kichern hinein.

(Recklinghäuser Zeitung)

Die Ausschöpfung der kombinatorischen Möglichkeiten ist schlechterdings bewunderungswürdig.

(Ruhr-Nachrichten)

Die „Magischen Quadrate“ von J. N. David erschienen bei Breitkopf & Härtel · Wiesbaden



BEIM ANSPRINGEN ZUM GALOPP

wie bei jeder Gangart sitzt dieser Reiter sicher im Sattel. So wie es beim edlen Reitsport ist, so geht es auch im Lebenskampf zu. Die Leser der Frankfurter Allgemeinen Zeitung finden sich dabei in allen Sätteln zurecht, weil sie schnell, aktuell und umfassend unterrichtet werden. Daher lesen die Gebildeten aller Stände ein Weltblatt wie die Frankfurter Allgemeine Zeitung, deren Korrespondenten von den Brennpunkten des Inlandes und Auslandes schnell, aktuell, umfassend und voller Spannung berichten. Die Arbeit unserer Zentralredaktion mit 110

anerkannten Publizisten und Redakteuren in aller Welt wird ergänzt durch über 100 ständige und 1000 gelegentliche Mitarbeiter, ein jeder ein Experte auf seinem Gebiet. In zwei treffenden Sätzen charakterisierten zwei hervorragende ausländische Journalisten die Bedeutung der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Der eine beendete seinen Bericht mit den Worten: „Die Frankfurter Allgemeine Zeitung kann mit Recht für sich in Anspruch nehmen, zu den führenden Blättern der Welt gerechnet zu werden.“ Der andere Publizist schrieb: „Um die Frankfurter Allgemeine Zeitung sammelt sich die geistige Elite Deutschlands.“

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

mit „NATUR UND WISSENSCHAFT“
an jedem Dienstag
„DOKUMENTE DER ZEIT“
an jedem Mittwoch

„BILDER UND ZEITEN“,
illustrierte Tiefdruckbeilage an jedem Samstag
„REISEBLATT“,
mehrseitige Beilage an jedem zweiten Donnerstag.

Neuerscheinungen zeitgenössischer Klaviermusik

Brown, Earle

Perspectives for piano

AV 4 DM 3,-

Kranichstein hat sich in den letzten Jahren mehrfach für diesen jungen Komponisten eingesetzt, der in der musikalischen Avantgarde Amerikas eine führende Rolle spielt. Das vorliegende, nur sechs Seiten umfassende konzentrierte Klavierstück ist aus einer einzigen Sekund-Terz-Keimzelle nach hochinteressantem Bauplan entwickelt. Mit seinen von Ton zu Ton wechselnden dynamischen Bezeichnungen verlangt es vom Spieler besondere Anschlagskultur.

Françaix, Jean

Sonate pour piano

Ed. Schott 5082 DM 4,-

Da von Françaix bisher nur kleinere Klavierkompositionen vorliegen, dürfte diese erste Sonate mit besonderer Freude von den Pianisten begrüßt werden, die ein klanglich delikates, schwungvolles und zündendes zeitgenössisches Werk suchen. Auch wird dem Pädagogen mit den beiden lebhaften Rahmensätzen der knapp formulierten Komposition ein vorzügliches Studienmaterial an die Hand gegeben: eine hohe Schule des brillanten Spiels.

Henze, Hans Werner

Sonata per Pianoforte

Ed. Schott 5084 DM 6,-

Die Uraufführung dieser Sonate anlässlich der »Berliner Festwochen 1959« wurde ein sensationeller Erfolg. Das sehr anspruchsvolle Werk erhielt vom Pianisten der Uraufführung, Klaus Billing, Spieleinrichtung und Fingersatzbezeichnungen, die eine wesentliche Erleichterung beim Studium darstellen. Auf einen lebhaften Satz und ein sehr zartes »Cantabile, con tenerezza« folgt eine großangelegte Fuge. Strenge Architektur und freie Erfindung verbinden sich zur Einheit in diesem Werk, das die Kammermusikfreunde lebhaft begrüßen werden, nachdem Henze in den letzten Jahren kein kammermusikalisches Werk geschrieben hat.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Das
STÄDTISCHE ORCHESTER ESSEN
Leitung: GMD Prof. Gustav König

sucht zum 16. August 1960

einen 1. Geiger

Probespiel erforderlich.

Besoldung nach TO. K 1.

Teilnahme am Probespiel verpflichtet
gegebenenfalls zur Annahme der Stelle.

Qualifizierte Bewerber mit entsprechen-
der Kenntnis der Konzert- und Opern-
literatur werden gebeten, eine Bewer-
bung mit handgeschriebenem Lebenslauf,
Lichtbild sowie beglaubigten Zeugnis-
abschriften sofort unter Angabe der
Kennziffer 41/10 dem Personalamt der
Stadt Essen einzureichen.

Der Oberstadtdirektor.

Klavierlieder zeitgenössischer Komponisten

Günter Bialas:

Lieder und Balladen nach Gedichten von
Garcia Lorca für Sopran und Klavier.
BA 3861. DM 6,-

Willy Burkhard:

Zehn Lieder für hohe Stimme und Kla-
vier. BA 2089. DM 6,-

Ernst Krenek:

Zwei geistliche Gesänge für mittlere
Stimme und Klavier. BA 3862. DM 6,-

Winfried Zillig:

Lieder des Herbstes nach Gedichten von
Rainer Maria Rilke für tiefe Stimme
und Klavier. BA 3863. DM 4,40

Vergessene Weisen nach Gedichten von
Paul Verlaine in der Übertragung von
George. Für hohe Stimme und Klavier.
BA 3860. DM 5,80

Zehn Lieder nach Gedichten von Goethe
für hohe Stimme und Klavier. BA 3864.
DM 7,20

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL
BASEL · LONDON · NEW YORK

Please mention our review in writing to advertisers.

Konzertpianist, 33 J., Abitur, abgeschloss. kaufm. Ausb., Staatsexamen in der Meisterklasse für Klavier an der Musikhochschule Köln, von 1954 bis 1959 in Stockholm als Pianist und Klavierpädagoge tätig, seit einem Jahr in New York, sucht zum 1. Oktober (evtl. auch früher) Tätigkeit an Konservatorium, Rundfunk, Musikschule oder Musikverlag.

Angebote unter M 853 an den Verlag erbeten.

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann

lehrt alle Fachgebiete der Musik, mit besonderer

Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens;

gliedert sich in folgende Abteilungen:

Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchen-

musik, Chorleiter, Studio für Neue Musik, Bläuerschule.

Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Wo fehlt eine?



Bei uns alle Schreibmaschinen.

Riesenauswahl an Retouren

im Preise stark herabgesetzt.

Kleinste Raten. Umtauschrecht.

Fordern Sie Katalog Nr. 8 889

Deutschlands großes Büromaschinenhaus

NÖTHEL GmbH **+CO** · Göttingen



KULTURA

Export — Import

BUDAPEST 62. P. O. B. 149

Ein großer Erfolg:

B. Szabolcsi: BAUSTEINE

ZU EINER GESCHICHTE

DER MELODIE

In deutscher Sprache. CORVINA

Verlag. — 316 S., 209 Notenbei-

spiele. 17,5x25 cm. Gln. DM 16,50

Ein interessanter Einblick in die Melodienwelt der uralten Volkskulturen und in die der gegenwärtigen Kultur.

Schweizerische Musikzeitung 1960, Nr. 2:

„Der 316 Seiten starke, durch 160 Notenbeispiele und zahlreiche Anmerkungen sowie Literaturhinweise bereicherte Band bietet im ganzen eine solche Fülle von Tatsachenmaterial und anregenden Gedanken, daß er gewiß einen Markstein auf dem Wege zu einer Weltgeschichte der Melodie bildet.“

Ein neues Werk von

WOLFGANG FORTNER

New-Delhi-Musik

Prélude, Variationen und Epilog

zu einem eigenen Thema

für Flöte, Violine, Violoncello und

Cembalo

Ed. Schott 5064 · Partitur DM 3,—

Mit diesem streng zwölftönigen, in

der Kürze der Formulierung meisterhaft gearbeiteten Werk wird

die im Barock bevorzugte Triosonaten-Besetzung für die Neue

Musik völlig neu entdeckt. Durch

wechselnden Einsatz der Instrumente werden neuartige Klang-

wirkungen von besonderem far-

lichem Reiz gewonnen, und für

alle vier Spieler finden sich dank-

bare solistische Aufgaben.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Wir bitten, bei Anfragen und Bestellungen auf unsere Zeitschrift Bezug zu nehmen.

NEUE BÜHNENWERKE

Heinrich Sutermeister

SERAPHINE

oder Die stumme Apothekerin

Opera buffa für Bühne und Fernsehen in einem Akt.

Text nach Rabelais von Heinrich Sutermeister.

Klavierauszug Ed. Schott 4995 DM 15,- · Textbuch DM 1,-

Ursendung im Schweizer Fernsehen, Studio Zürich, am 10. Juni 1959.
Orchestre de la Suisse Romande unter Leitung von Nikolaus Aeschbacher.
Regie: Roger Burckhardt.

Bühnenmäßige Uraufführung am 25. Februar 1960 in der Bayerischen Staatsoper (Cuvillies-Theater) München unter Leitung von Heinrich Bender,
Regie: Heinz Arnold.

Pressestimmen:

„Das kichert und bringt lautmalerische Einfälle am laufenden Band, das tändelt zwischen handfester Komik und präziösem Übermut so spielfreudig daher, holt aus der Handlung die genau entsprechenden kompositorischen Einfälle und verknüpft das Ganze sangbar und witzig zum knapp die Stunde füllenden Einakter, daß die Lust an solchem ursprünglichen Musikantentum vom Fernsehschirm auf die Zuhörer überspringt.“

Neue Züricher Nachrichten

„Der Spaß, den er selbst an der kleinen Farce gehabt haben muß, gelangt in der Behandlung des aus je vier Holz- und Blechinstrumenten, Pauken, reichhaltigem Schlagzeug, Cembalo, Mandoline, Klavier und zehn Streichern gebildeten Kammerorchesters zum weitaus stärksten und lebendigsten Ausdruck. Die Art, wie er dieses Orchesterchen einsetzt, ist im besten Sinne unterhaltend und oft witzig, und es berührt sympathisch, daß die illustrativen und grotesken Züge nicht übertrieben hervortreten. Besonders aparte Wirkungen werden beim Einsetzen des Cembalos gewonnen.“

Neue Züricher Zeitung

Cesar Bresgen

DER MANN IM MOND

Eine Märchenoper in sechs Bildern von Ludwig Andersen und Cesar Bresgen.

Klavierauszug Ed. Schott 4980 DM 12,-

Uraufführung 22. Mai 1960 Städtische Bühnen Nürnberg-Fürth im Rahmen der „Internationalen Woche der Jugendtheater“.

Musikalische Leitung: Wilfried Emmert, Regie: Hanswalter Gossmann.

SCHOTT